الأيدي الشريفة ...

أكتب هذه الكلمة ، ويدي ترتجف من فرط الانفعال ، بعد أن شاهدته على شاشة التلفزيون وهو يوقع صك الاستسلام ، من غير أن ترتجف يده ...

لم تأخذه رعشة ، وهو يركع أمام قطبي الاستعمار والصهيونية ، محاولا أن يجعل شعبه يركع هو كذلك ...

لم يبد على ملامحه أي أثر من الزلزال الذي هز الأمة العربية لاقدامه على توقيع معاهدة الخيانة ...

لم يرفّ له جفن وهو يرى السور الهائل الذي نصبه بينه وبين الشعوب العربية قاطبة حين أراد أن يهدم « الحاجز النفسي » بينه وبين العدو الصهيوني...

أي « انسان » هذا الذي يطعن الأم العربية بحجة انه يريد أن يبلسم جرح الأم اليهودية ؟

أي « زعيم » هذا الذي يمحو بجرة قلم نضال ثلاثين عاما خاضه الشعب المصري الى جانب الشعوب العربية الاخرى دفاعا عن الحق والعدل ؟ ألا يريد أن يثبت بذلك ان جميع الذين استشهدوا انما كانوا يدافعون عن باطل وان دمهم ذهب هدرا ؟

وان جميع المفكرين العرب الذين وضعوا مئات الكتب في التدليل على ان « اسرائيل » دولة اغتصاب ونازية وعرقية ، انما كانوا يكذبون ؟

وان جميع الشعراء والروائيين والقصاصين العرب الذين غنّوا بطولة المقاتلين وصوروا روعة الاستشهاد من أجل قضية العرب الكبرى انما كانوا يزورون الحقائق ؟

ان صفحات التاريخ لم تعرف « قائدا » يحتقر أمته ويعبث بتراثها كالسادات ، ولا « مفاوضا » يستهين بحقوق شعبه كالسادات ، ولا « زعيما » كالسادات يزدري نضال جماعته حين يضع ٩٩ بالمئة من أوراق حل قضيتهم في أيدي أعدائها ، لا في أيديها هي ...

ولكن صفحات التاريخ تحدثت كذلك عن أخبار نيرون وهتلر وموسوليني وشاه ايران ...

* * *

حين كان يوقع على معاهدة الذل ، كانت أيدي شبان من الجليل وقطاع غزة تقذف رجال الاحتلال الاسرائيلي بالحجارة ، فنراهم على شاشة التلفزيون يولون هاربين ..

ان تلك الايدي الشريفة هي التي تقرر مصير المعاهدات الذليلة التي توقعها الايدي التي لا ترتجف !

سهيل ادريس

الوردة المستحيلة

سعدي يوسف

مدن في دمشق :
انتسبتْ الى بعضها
وتناسبت في بعضها
وتناسيت بعضا .
مدن في دمشق التي تمنح السرّ أرضا .

●

أمس ، في الجامع الاموي، استندت الى الخالق الفرد.
هذا الرخام الذي يستدقّ الى أن يشارفني ، ويغور الى أن أشارفه ...

أمس ، في الجامع الاموي ، وفي فيء سجادة ، كنت أقرأ أسماء من سقطوا يحفرون الخنادق حول المدينة .
أقرأ أسماء من نحتوا في صخور الربيئة أجسادهم .
كنت في الجامع الاموي ، وحيدا . يظللني سقفه المطمئن الثريات ...

يدنو جناح ويسألني : « هل رأيت الحجر ؟
هل تقريت هذي الخشونة في حجر الجامع الاموي ؟
وهل غرزت مقلتا زينب زهرتين على راحتيك ؟

وهل كنت مستوحدا حين أغفيت :
ظهرك لصق العمود
وعيناك لصق الحدود ؟ »

●

منذ عشرين عاما وعامين
لي منزل بدمشق العتيقة .
جدرانه راحتاي
وأشجاره لهفتي .

منزل في دمشق العتيقة
حاذرت أن يطأ العابر المتعجل أعتابه ،
أو يراه المتاجر ،
أو تدعيه الغيوم الجديدة .
انه الآن يمشي معي
في البلاد التي كرهت
والبلاد التي هويت
والبلاد التي لا أراها .

●

من يكون الملوّح بالنار في زمن القمة العاريه ؟
من يكون الصديق الذي لا يغادرني
عند أول منعطف ؟
من تكون الفتاة التي تتآمر لي ؟
من يكون الفتى ؟
من تكون دمشق التي تتبرج في ليلها ؟
من تكون ؟
. . . .
. . . .
. . . .

هل أتى حبنا الصعب ؟
هل آذنت ، بعدنا ، الوردة المستحيلة ؟
هل آذنت مدن في دمشق :
انتسبتْ الى بعضها
وتناسبت في بعضها
وتناسيت بعضا ؟

دمشق ــ آذار ١٩٧٩

شعراؤنا يقدمون أنفسهم للأطفال

تصدر قريبا عن « دار الآداب » سلسلة جديدة بعنوان « شعراؤنا يقدمون انفسهم للاطفال » يكتبها الشاعر سليمان العيسى برؤية جديدة واسلوب مبسط. وننشر فيما يلي مقدمة هذه السلسلة مع نموذج يتضمن حديث أبي تمام الى الاطفال العرب :

سليمان العيسى

أصدقائي الصغار ..

في صباح يوم من أيام الربيع الحلوة ، كنت جالسا على مقعد اخضر من الخشب ، في الحديقة العامة الكبيرة بمدينة حلب ، أقرأ قصيدة رائعة من قصائد الشاعر المحارب أبي فراس الحمداني ؛ وأنا غير بعيد عن تمثاله الرشيق البديع الذي أقيم في أبرز مكان من الحديقة تخليدا لذكراه .

وشغلتني القصيدة عما حولي من مناظر جميلة ، وأشجار باسقة ، وكبار وصغار يملؤون المتنزه الواسع ، رائحين فيه غادين .

وفجأة ... رأيت بلبلا تنعكس على ريشه أبدع الوان الطبيعة ، يهبط من الشجرة المجاورة ، ويحطّ على طرف المقعد الخشبي ، الى جواري ، كأنه صديق قديم، يعرفني وأعرفه منذ أمد بعيد . ورفعت بصري عن الكتاب الذي بيدي . والتفتّ بهدوء الى هذا الجار الجديد الذي وقف الى جانبي . وأخذ يحرك رأسه الصغير ، وذيله الاصفر برشاقة آسرة ، كأنما يريد أن يتحدث اليّ .

ولا بد أن أعترف ، يا أصدقائي الصغار ، اني لم أشهد عصفورا قبل اليوم يقترب من أحد في بلدي ، دون أن يخاف ، لاننا لم نعوّد هذه المخلوقات الحلوة الصغيرة حتى الآن كيف تصبح صديقة لنا ، ونصبح أصدقاء لها . ولا بد أن نتعلم ذلك في يوم من الايام . ولذلك مددت يدي بهدوء الى البلبل الجميل ، وداعبت ريشه الاصفر ، وأنا أخشى في كل لحظة أن يفر هاربا الى مكان بعيد . ولكنه لم يهرب ولم يحاول ذلك . وانما أخذ يضرب ظهر يدي بمنقاره اللطيف . كأنه يبادلني الود والدعابة . وتمنيت ، في تلك اللحظة ، لو كان معي شيء من فتات الخبز أو الحب أطعمه اياه . ولكني لاحظت انه لم يكن يريد طعاما . كانت عيناه الصغيرتان عالقتين بصفحة الكتاب الذي في يدي ، بأبيات القصيدة التي كنت أقرؤها . يا للعجب ! هلْ يحب هذا العصفور الرائع قراءة الشعر مثلي ؟

لم يتركني جاري البلبل أتردد وأفكر طويلا في الموضوع .

لقد فاجأني قائلا :

نحن العصافير ، ولا سيما البلابل ، عاتبون عليكم ، أنتم الكتّاب والشعراء . انكم تدعون صداقتنا ، ولكنكم في الحقيقة مقصرون معنا .. مقصرون كثيرا .. ربما كنتم أقرب الناس الينا . هذا صحيح . ولكن .. لماذا لا تفيدوننا كما نفيدكم ؟ ولا تعطوننا كما نعطيكم ؟

اننا نحب الشعر والموسيقى كما نحب الحدائق والاطفال . ونحن نغرد ونغني لكم منذ أقدم العصور ، ونمتعكم بسقسقتنا وأصواتنا العذبة منذ خيوط الفجر الاولى ، حتى نأوي الى أعشاشنا مع آخر شعاع من أشعة الغروب . ولكنكم لم تعلمونا بيتا واحدا من الشعر حتى الآن .

نحن الطيور نعرف جيدا ان لديكم في هذا البلد ثروة من الشعر الجميل الخالد . الذي يأخذ انشاده بالالباب . وتستهوي معانيه العقول. ولقد حدثنا القدماء من أجدادنا البلابل ان الشعر العربيّ يملك من الموسيقى والنغم ما لا تحلم به حناجر الطيور الموهوبة ، وأصواتها المطربة . لماذا لا تعطوننا كما نعطيكم ؟ وتمتعوننا كما نمتعكم ؟ لماذا ؟..

واحسست يا أعزائي الصغار برعشة تسري في

أوصالي كلها . وأنا أستمع الى جاري البلبل ينهال علي بهذا العتاب الرقيق المؤثر . دون أن يخطر لي على بال ان هذا العصفور الساحر الرشيق سيتكلم ، وان كلماته تستطيع أن تهز المشاعر . وتنفذ الى الاعماق .

وهدأ العصفور الساحر الرشيق قليـــلا . كأنما كان ينتظر جوابي . ولكن عينيه الصغيرتين ظلتا تنظران الى صفحة الكتاب المفتوح في لهفة وفضول .

قلت له في صوت خفيض :

أهلا بك أيها البلبل الجميل . أهلا بك أيها الصديق الساحر . لقد عودتنا أن تعطي أجمل ما عندك . دون أن تطالب شيئا مقابل ذلك . عودتنا هذا الكرم حتى نسينا حقك علينا . أنت ورفاقك العصافير . وحكّ ظهر يدي بطرف منقاره الحلو الصغير . كأنه يريد أن يعبر عـن سروره بكلماتي . ثم تابعت قائلا :

لم يخطر ببال أحد ، في يوم من الايام . ان البلابل تريد أن تحفظ الشعر ، ولا سيما الشعـر العربي . ان شبابنا وأبناءنا الكبار قد أصبحوا يتقاعسون عـن حفظ قصيدة ، ويهربون منها . وقاطعني جاري البلبل قائلا : عجيب ما أسمع . كيف يهرب الانسان من أجمـل شيء في حياته ؟

قلت : هذا هو الواقع. ولكن شعرنا العربي الجميل يظل ثروتنا ، وزادنا ، ونبض الحياة فينا .

ان عصافيرنا الصغيرة ــ أعني أطفالنا ــ يطالبوننا مثلك بالاناشيد الحلوة ، ليحفظوها ، وينافسوا البلابل بغنائهـا .

ان روحا جديدة تسري في وطننـــا . والامل كل الامل في البراعم الصغيرة القادمة ، يا جاري العزيز .

قال البلبل :

ــ اذن . عدّونا بين الاطفال . وعلمونا مثلهم هذه الاناشيد . أليس الاطفال والعصافير من فصيلة واحدة، وذوق واحد ؟

قلت :

ــ هذا اقتراح رائع يا شاعر الطيـــور الاول . يعجبني فيك هذا الطموح .

ــ أي طموح ؟

ــ طموحك الى تثقيف نفسك ، وتوسيع آفاقك . ستكون شاعر الطيور المثقف الذي يحفظ الشعر الجميل، ويرويه .

ــ بل أريد أن أعرف شيئـــا عن حياة الشعـراء وأخبارهم . ان حيـاتهم تهمني كما تهمني أشعارهم . وسأنقل ذلك الى رفـاقي البلابل ، وسنؤلف مدرسة كبرى نسميها : « مدرسة البلابل المثقفة » .

هيا .. نبدأ مشروعنا منذ اليوم .

قلت لصديقي الصغير المتحمس :

ــ ومن قال لك اني لم أبدأ المشروع ؟ انني أكتب للاطفال منذ زمن بعيد . أكتب لهم الاناشيد ، والقصائد، والمسرحيات الشعرية القصيرة ، والحكايات التي تغنّي. لقد اتخذت شعاري :

« دعوا الطفل يغنّي ، بل غنوا معه أيها الكبار » .

وبدأ الاطفال يغنون بالفعـــل ، ويرددون بسرور ونشوة ما أقــوله لهم . وما يقوله غيري من شعرائنـا الموهوبين . في وطننا العربي الكبير . اننا يا صديقـي البلبل نريد أن نبعث أمتنا العظيمة ، نريد ان نبني جيلا جديدا ينفض هذا الواقع المريض الذي نعيش فيـه ، ويغيّر كل شيء . ولذلك بدأنا بالصغار .

وحرك صديقي البلبل رأسه قليلا . وقفز عـلى طرف المقعد وقال لي :

ــ أخشى أن تكون قد ابتعدت قليلا عن الموضوع الذي نتحدث فيه .

قلت : بل أنا في صميم الموضوع . أيهـا الفريد الاليف .

قال البلبل وقد قفز على ظهر يـدي ، وهو بادي السرور :

ــ وما مشروعك الجديد ؟

قلت :

ــ سأقدم لك وللاطفال العرب سلسلة من شعرائنا البارزين في أدبنا العربي . أختارهم مـن أجود المواهب وأعمقها تأثيرا في الاجيال القديمة والحديثة على السواء .

قال البلبل وهو يثب حولي فرحا :

ــ عظيم .. عظيم . ومتى تبدأ ؟

قلت : ألم أقل لك منـذ هنيهة اني بدأت ؟ انك سريع النسيان ، يا صديقي الجميل .

ــ وماذا ستسمي هــذه السلسلة ؟ أعني مـاذا سيكون عنوانها ؟

قلت : ولماذا تهتم بالعنوان ؟

قال : الا تقولون أنتم : ان الكتاب من عنوانه يقرأ ؟ انا ورفاقي العصافير سنحفظ اسم الكتاب ، ونبحث عنه في كل مكان لنتعلم ما فيه مع زملائنا الاطفال .

قلت : سأختار له هذا العنوان البسيط :

« شعراؤنا يقدمون أنفسهم للاطفال » .

قال البلبل : وللطيـــور أيضا . ألم نتفق اننـا والاطفال من فصيلة واحدة . وذوق واحد ؟

أجيب : الحق معك . ولكني منذ اليوم سأسميكم جميعا صغاري الاعزاء . ولن أفرق بين الاطفال والعصافير .

وشعرت بهزة سرور تمشي بين جوانح البلبل الساحر . ثم قال :

ـ أعدك وعدا قاطعا أن أتابع هؤلاء الشعراء الذين ستختارهم ، وأن أحفظ كل كلمة تكتب عنهم .

قلت لصديقي البلبل :

ـ كأننا كنا على موعد . فكرتك هي فكرتي . واحلامك احلامي .

قال : ولكن لي عندك رجاء .

قلت : سانفذ لصديقي ما يريد .

قال شاعر الطيور :

ـ ليكن حديثك عن هؤلاء الشعراء ناعما ، أشبه بقطرات الماء الصافية التي نرشفها . بمناقيرنا الصغيرة من نقرة في صخر .

قلت : سأبذل كل ما في وسعي لأحقق لك هذا الرجاء . لقد كان تشبيهك رائعا . واتمنى ان يكون عملي القادم مثله . أو قريبا منه .

وحرك ذنبه الرشيق . ونقر خشب المقعد بمنقاره كأنه يقول : اتفقنا .

* * *

وفي هذه اللحظات .. قذف بعض الصغار كرة كانوا يلعبون بها في أرض الحديقة ، فوقعت على المقعد الخشبي الاخضر الذي يضمني أنا وجاري البلبل الجميل . وخاف العصفور الصغير الصدمة ، وفر الى أعلى شجرة من الاشجار المجاورة الباسقة ، وهو يقول مزقزقا :

ـ الى اللقاء .. يا صديقي .. في الجزء الاول من « شعرائنا الذين سيقدمون انفسهم للاطفال وللعصافير . لا تنس الكلمة الاخيرة : « للعصافير » .

قلت : الى اللقاء .. أيها البلبل الساحر المدهش .. الى اللقاء .

* * *

وعدت الى كتابي ..

وتابعت قراءة القصيدة الجميلة فيه .

سليمان العيسى

دمشق : ١٥ حزيران ١٩٧٨ .

الشعراء الذين قدموا أنفسهم للاطفال

١ ـ ابو تمام الطائي
٢ ـ البحتري
٣ ـ أبو الطيب المتنبي
٤ ـ ابو فراس الحمداني
٥ ـ الشريف الرضي
٦ ـ أبو العلاء المعري
٧ ـ ابن زيدون
٨ ـ الفرزدق
٩ ـ جرير
١٠ ـ الاخطل
١١ ـ مالك بن الريب
١٢ ـ حطان بن المعلى
١٣ ـ قطري بن الفجاءة
١٤ ـ الحطيئة
١٥ ـ الخنساء
١٦ ـ حسان بن ثابت
١٧ ـ كعب بن زهير
١٨ ـ طرفة بن العبد
١٩ ـ عمرو بن كلثوم
٢٠ ـ عنترة بن شداد العبسي
٢١ ـ المهلهل
٢٢ ـ زهير بن أبي سلمى
٢٣ ـ امرؤ القيس
٢٤ ـ النابغة الذبياني
٢٥ ـ حاتم الطائي
٢٦ ـ السموأل
٢٧ ـ عروة بن الورد .

* * *

أبو تمام الطائي

أقدم لكم نفسي يا أطفال ..
أنا شاعر معروف من العصر العباسي الاول .

اسمي حبيب بن أوس الطائي . من قبيلة طي التي كان منها حاتم الطائي المشهور بالكرم .

ولدت في قرية « جاسم » ، وهي قرية عربية سورية في حوران . ثم انتقلت الى مصر ، وانا فتى في مطلع العمر . وهناك كافحت كثيرا ، وجالست العلماء والادباء في حلقات المسجد الجامع الذي كان هو المدرسة الكبرى آنذاك ، وأخذت عنهم الادب ، وحفظت الكثير من الشعر العربي .

ثم بدأت أنظم الشعر ، حتى أصبحت من أبرز شعراء زماني . ولكني لم أشتهر في الحقيقة الا عندما رحلت الى بغداد . وكانت بغداد عاصمة النور والحضارة في تلك الايام .

أتصلت بالخليفة العباسي المعتصم ، ومدحته في قصائد عديدة . كما اتصلت بغيره من رجال الدولة من الوزراء والامراء والقواد ، فاكرموني ، ورفعوا مكانتي .

وقد كانت قصيدتي التي تحدثت فيها عن فتح « عمورية » من أروع ما قلت في حياتي من الشعر .

وقصة « عمورية » يا أولادي هي قصة النخوة ، والشهامة العربية .

فقد غزا المعتصم هذه المدينة عندما استنجدت به فتاة عربية وقعت أسيرة في أيدي الروم . فصاحت : « وامعتصماه » ! فلبى الخليفة نداء الفتاة الاسيرة ، وتوجه بجيش عظيم الى « عمورية » . واحتلها ، وأعاد الفتاة الى أهلها .

وفي هذه الحادثة التاريخية كتبت قصيدتي الرائعة التي مطلعها :

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

واعني في هذا البيت ان الكلمة الاولى للقوة . وان السيف وحده هو الذي يضع الحد الفاصل بين العمل الجاد ، والكلام الفارغ . وقد رمزت هنا بالكتب الى الكلام الفارغ الذي لا طائل وراءه . وعندما تكبرون قليلا يا صغاري ستدرسون هذه القصيدة في المدرسة . وتحفظون بعض أبياتها الجميلة .

قضيت آخر أيامي في مدينة الموصل ، وفيها توفيت . وما يزال قبري هناك . وقد اقاموا لي منذ أعوام قليلة مهرجانا كبيرا تخليدا لذكراي ، اجتمع فيه كثير من شعراء العروبة وأدبائها في القرن العشرين ، وتغنوا بما تركت لكم من آثار . فشكرا لهم جميعا .

لي ديوان شعر ضخم . فيه قصائد كثيرة تتحدث عن البطولة والكرم . وتصف الطبيعة الجميلة . وتتغنى بالقيم والاخلاق العربية .

وقد جمعت من محفوظاتي ديوانا آخر سميته « الحماسة » ، أرجو أن تطلعوا عليه ، وتستمتعوا به ، وتحفظوا منه بعض الاشعار الممتازة .

انني أطل عليكم بعد أكثر من الف عام مضت . وسأبقى صديقكم يا صغاري الاعزاء ..

سأترك لكم في نهاية لقائنا هذه الهدية الصغيرة من شعري ، أسجل فيها بعض مآثر الاجداد ، وأرسم صورة مشرقة لهم .

احفظوا هذه الابيات الجميلة يا اولاد :

انا ابن الذين استرضع الجود فيهمو
وسمّي فيهم ، وهو كهل ويافع (١)

سما بي أوس في السماح ، وحاتم
وزيد القنا ، والأثرمان ، ونافع (٢)

مضوا وكان المكرمات لديهمو
لكثرة ما أوصوا بهنّ شرائع (٣)

فاي يد في المحل مدت فلم يكن
لها راحة من جودهم واصابع ؟

بهاليل ، لو عاينت فيض أكفهم
لأيقنت ان الرزق في الارض واسع (٥)

اذا خففت بالبذل أرواح جودهم
حداها الندى واستنشقتها المطامع (٦)

رياح كريح العنبر الغضّ في الندى
ولكنها يوم اللقاء زعازع (٧)

الحواشي

(١) الجود : الكرم . اليافع : الفتى في أول العمر . والكهل : الذي جاوز الاربعين. يشبه الشاعر الكرم بانسان نشأ وعاش بين قومه.

(٢) في هذا البيت يستعرض الشاعر بعض الاسماء اللامعة في تاريخ قبيلته المشهورة .

(٣) لقد كانت المكارم أصيلة فيهم يتواصون بها ، ويحرصون عليها كأنها شرائع مقدسة .

(٤) يقول الشاعر : لا تمتد يد للكرم في أيام القحط والجدب الا كانت هذه اليد يد آبائي .

(٥) البهاليل : جمع بهلول ، وهو السيد الجامع لكل خير ، ما يزال يصف قومه بالكرم .

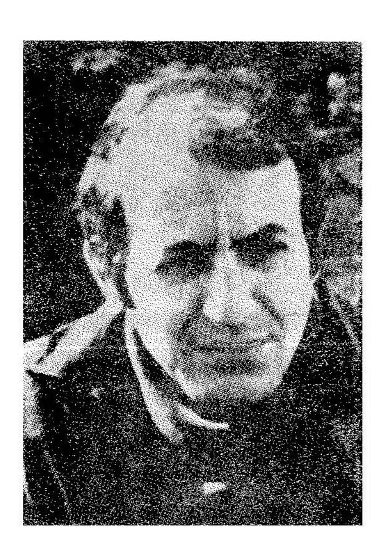
(٦) اذا تحركت رياح كرمهم ساقها العطاء وراحت تتنشقها مطامع المحتاجين .

(٧) انها رياح عاطرة أيام السلم والعطاء ، ولكنها سرعان ما تتحول الى عواصف كاسحة عند لقاء الاعداء .

مقابلة أدبية مع : الدكتور جمال بن الشيخ

من «البنيوية» الى «البنيوية المحورية»

(منهج في دراسة الادب العربي بنيوياً)



حديث أجراه :

ماجد السامرائي

حين نجلس الى الدكتور جمال بن الشيخ ـ الاديب والباحث الجزائري ـ لنحادثه بشأن « الثقافة الحقيقية » ، التي يبدو انه لا يساوم عليها ، تجد نفسك ، أمام واحد من المثقفين الجادين حقا ، الذين يمكن ان تعود بنتاج ثقافتهم هذه الى « الثقافة العربية المعاصرة » ، بالرغم من كونه يكتب بالفرنسية ..

فهو مثقف جاد ، له منظوره الواضح ، ومنهجه في طريقة التفكير ، وفي تقديم نتائج هذا « التفكير » من خلال معطيات بارزة في النقد ، او الدراسة (الادبية النقدية التحليلية) ، منطلقا ، في هذا كله ، من قناعة ، ذاتية وفكرية ، « بان الثقافة لا يمكن أن تحرك من الخارج ، بل من الداخل » .

انه واحد من المثقفين العرب الذين يطرحون اليوم أسلوبا في التفكير ، ويقدمون طريقة في الدراسة ..

وهو واحد من « البنيويين العرب » ، يجعل لهذه « المدرسة » خصوصية ، بما يطرح فيها من أبعاد جديدة في أساليب الدراسة وطرائق البحث .

ان السؤال الذي يطرح ، أمام عمل جمال بن الشيخ ، هذا ، هو :

ـ أين نقف ، نحن ، اليوم من معطيات الثقافة العالمية ، ومن انجازاتها المنهجية ؟

قد يكون هذا هو « محور » الحوار معه حول « البنيوية » . وقد يكون جمال بن الشيخ هنا ، وفي امتداد عمله في الحقل النقدي ـ التحليلي يقدم « النموذج » لما ينبغي أن تكون عليه عمليات : الاخذ ، والعطاء ، والتفاعل الحي الخلاق . فهو في الوقت الذي يتفاعل فيه مع « معطيات مدرسية » جديدة ، مستفيدا من انجازاتها المنهجية ، ومن طرائقها ، يحرص على استقلال « علمه الجديد » ، ضمن سعي جاد منه الى تدعيم الاسس الموضوعية والمناهج الصحيحة له ، متلمسا صلاته بأدبه ، متخذا له طرائق تنسجم وروح الابداع العربي وجوهره .

وهكذا يتولد من « البنيوية » ، وينسلخ عنها ، ما يسميه جمال بن الشيخ : « البنيوية المحورية » أو « البنيوية التفريعية » . فهي بذات الوقت الذي تعتبر فيه احدى ثمار البنيوية ، كما عرفتها الدراسات الخاصة بذلك ، وفي فرنسا بالذات ، فانه يضيف اليها « منهجيته » . ذلك ان للنص الذي يتعامل معه (وهو نص عربي) مقوماته الخاصة به ، والتي تتطلب «أسلوبا» في تحليل روابط مفرداته ، وعباراته ، والكشف عن عناصره . ومن هنا تتكون « منهجيته الجديدة » .

على هذا ، وانطلاقا منه ، يمكن أن نتخذ من « جمال بن الشيخ » نموذجا للمثقف العربي الذي يقيم تفكيره ، وبالتالي اتجاهه (النقدي والدراسي) ، على أساس نوع من التوازن الحي والمتفاعل ما بين ثقافتين : الثقافة العربية ، بمعطياتها الابداعية ، حيث الجذور وأصالة التكوين .. والثقافة الغربية ، بمعطياتها المنهجية ، ورؤيتها المتعمقة ، التي يتحول بها ، عن تمثل واستيعاب واع ، الى « ثقافته الاصل » ، بهدف تشكيل موقف نقدي ، ومنهجي جديد ، يوازن ما بين «الاصل»

و «المعطى» ، دون أن يمحو « شخصيته التاريخية » كمثقف عربي ، أو يلاشيها في أبعاد الآخرين .

وبقدر ما يتخذ هذا الحوار معه من هذه الافكار « خلفية » ، فانه يقدم « نموذجا جادا » لفكر فيه الكثير من سمات الأصالة :

*** في البداية ، أود التعرف على مكانة « البنيوية » في الدراسات المعاصرة ، وفي الدراسات الادبية بشكل خاص ..**

ـ ينبغي هنا أن نلاحظ ملاحظة بسيطة ، هي ان البنيوية لم تطبق على الادب الا من جوانب محدودة . البنيوية لها تاريخ معروف .. فمنبع البنيوية هو « الانثربولوجية » . والذي ابتكر فكرة البنيوية هو ليفوستوس ، الانثربولوجي الفرنسي المشهور . بعد هذا كانت هناك بعض المحاولات حاول فيها بعض العلماء ان يطبقوا مبادىء البنيوية على الادب مثلا .

فكرة البنيوية ـ فيما يخص الادب طبعا ـ ترتكز على مبدا أساسي بسيط ، هو : كل مجموعة من العناصر ترتكز على حركية علائقية . والمهم هو أن نحلل العناصر كعناصر .. ولكن الاهم هو أن نحلل العلاقات المبنية ما بينها . فالعناصر هذه تكوّن مجموعة ، ولهذه المجموعة حركية خاصة .. تركيب خاص . فالمهم ، بالتحليل ، أن نبحث عن هذه العلاقات بدقة .. والا تجاهلنا حقيقة المجموعة . وهنا أضرب مثلا بما كانت عليه التحليلات من قبل ، والتي كانت تختلف حسب المواضيع ، حيث يتركز البحث في جانب واحد ويترك الجوانب الاخرى . أما من أراد أن يطبق مبادىء البنيوية فان عليه ، كشرط مطلق ، ان يهتم بجميع جوانب الواقع الادبي .. بأن ينظر الى المجموعة من جميع الجوانب ، فلا يعزل جانبا عن جانب ، لان لكل وظيفة خاصة تؤثر على التركيب . فاذا أخذنا ، مثلا ، الجانب العروضي واكتفينا به فاننا سنصل ـ بطبيعة الحال ـ الى معرفة كافية بالجانب العروضي . وهكذا بالنسبة لبقية الجوانب .

وهذا ذاته يطبق على القصة ، على الرواية ، على المسرحية ، وعلى كل فنون الادب . ينظر الى الانتاج الادبي كمجموع ، سواء أكان رواية أم شعرا .. الخ . فمن اكتفى بجانب واحد فانه يتجاهل الجوانب الاخرى من جهة ، ولا يدرك ، بمعرفة كافية ، هذا الجانب نفسه ، من جهة أخرى .. لان لهذا الجانب علاقات باطنة ، وعلاقات مع العناصر الاخرى . فمن أحاط بجانب واحد ، صارفا النظر عن الجوانب الاخرى ، تجاهل الحقيقة ككل . وهذه هي النتيجة لتطبيق البنيوية على البحوث الادبية : أن ينظر المحلل الى النتاج المعروض امامه (سواء كان مسرحية ، أم قصة ، أم رواية) ككل . هذا هو المبدأ الاساس .

وبطبيعة الحال فان القضية مهمة ، وليست سهلة .. لان البنيوية تقتضي مبدأ أوليا هو : ان كل واقع يكون « كلا ثابتا » ، لان كل مجموعة مركبة من عناصر تتركز على ثبات العناصر ، وعلى ثبات العلاقات المبنية ما بين هذه العناصر . فبعض الاتجاهات ترفض هذا المبدأ .. مثلا : ما وقع من اختلاف ما بين النظرية الماركسية في التحليل الادبي والنظرية البنيوية ـ فالنظرية ترفض ، ولا تقبل ، على وجه الاطلاق ، وجود تراكيب ثابتة لا تتغير في البنيان . فبعد أن تطورت البنيوية من جهة ، وتطورت النزعة الماركسية في التحليل الادبي .. وتطورت نزعات أخرى ، استطعنا أن نصل الى حل لهذه المشكلة بالكيفية التالية :

برأيي ، ان وجود تراكيب بنيوية ضمن الواقع امر لا شك فيه .. ولكن هذه البنى تتغير حسب تغير العلاقات . فكلما تغيرت علاقة من العلاقات المبنية ما بين العناصر يتغير الكل . وهذا ما سميته انا : « المحورية » . واضرب مثلا من الشعر .. فالشعر يتمحور حسب محاور متنوعة . فمفهوم المحورية ، على هذا النحو ، ساعد في حل المشكلة النظرية التي اصطدم بها الماركسيون والبنيويون .

*** حبذا لو نتوقف أكثر عند مفهوم « المحورية » ، لنتبينه على نحو اكثر وضوحا ..**

ـ اعني بالمحورية ما يلي :

انظر مثلا « الدلالات » ، أو مفهوم « المعاني » ـ لان مفهوم الدلالات أوضح وأدق من مفهوم المعاني . المعنى مفهوم شامل على عناصر مختلفة .. والبنيوية تقتضي التمييز بين وحدات مركبة (بكسر الكاف) للكل . ومن هنا فأنا ، عادة ، أستعمل « الدلالات » ـ والدلالات تتشابك وترتبط حسب اتجاهات معنوية معينة . كل شاعر ، مثلا ، يعبر عن نفسه حسب اتجاهات .. حسب نزعات. فالدلالات ، ثم المعاني ، تكوّن مجموعات، ومجموعات تحتية حسب النزعات الاساسية التي تكوّن فكرة الشاعر . ومن هنا فان الفرق ما بين التحليل الوصفي ـ التكراري للاغراض (مثلا : فكرة الموت عند المتنبي . الزمان عند المتنبي . الحب عند المتنبي.. الخ، من الاغراض المبعثرة المنثورة) .. التحليل البنيوي يجمع ما بين جميع المعاني ...

من هنا تكون المحورية هي الحركة ، أو الحركات الاساسية التي ترتكز عليها البنى .

فاذن ، كل شاعر له محورية خاصة ، أي تركيب خاص ما بين الدلالات التي تعبّر عما يريد ان يقول . فمثلا اذا نظرنا الى المتنبي نجد ان له « محورية » تعتمد على ثلاثة محاور : محور كياني ، محور وجودي ، ومحور كوني .. وكل المعاني الموجودة في ديوان المتنبي تتركب حسب هذه الحركات .

*** هل لك أن تقدم مثلا على ذلك ؟**

ــ .. خذ محورية المتنبي فيما يخص الزمان . فانها تعبر عن الوعي المأساوي بمعناه عند « لوكاتش » مثلا . الوعي المأساوي عند المتنبي ناتج عن أصطدام ما بين محور حياتي . وجودي . عمودي .. ومحور زمني. قاطع . افقي . ففكره الموت منبعها مثل هذا الاصطدام ما بين : محربته للزمان . وفكرته للحياة .

اذن ، المحورية هي التي تمنعنا من التبعثر .. هي التي تركب جميع الدلالات .. جميع العناصر .

وهنا اود ان اشير الى مسألة مهمة : ان عند المستشرقين صورة عجيبة عن الشعر العربي .. فهم يقولون أن الشعر العربي (معتمدين في هذا على مبدا قديم لم يفهموه) كل بيت فيه قائم بذاته ، مستقل . وهو وان كان كل بيت يعبّر عن معنى تام . الا انه لا يدل على وجود فصل ما بين المعاني . لقد اعتمدوا على هذا المبدأ ليقولوا : ان الشعر العربي مجزأ . مبعثر ، وان الفكر العربي هو نفسه غير قادر على تنظيم دلالته .. فهو فكر مبعثر ، غير مسلسل . لا يصل الا الى التعميمات . وأظن ان التحليل البنيوي يساعد على توضيح التركيب الباطني للدلالات عند الشعراء ، وعند سواهم .

*** من خلال كل هذا .. ما الذي أضافته الدراسات البنيوية الى الدراسات المعاصرة ، برأيك ؟**

ــ أولا ، انها خلقت مفاهيم تطبيقية .. اي مفاهيم تساعدنا على فهم حقيقة الادب . مثلا : في عرض المعنى لمفهوم الدلالات .. مفهوم المستويات التعبيرية .. مفهوم المحاور الدلالية .. مفهوم الفرق ما بين « النص الظاهر » و « النص المخفي » ..

كلما قرأنا نصا نجد فيه :

١ ــ نصا دلاليا ظاهرا ..

٢ ــ وتحت النص الدلالي : نص تاريخي ..

٣ ــ وتحت النص التاريخي : نص ايديولوجي .

ومن هنا أظن ان مفهوم التركيب .. مفهوم تشابك العناصر .. مفهوم تكوين المجموعات والمجموعات التحتية .. الخ ، من المفاهيم التطبيقية قد ساعدتنا في التمييز ما بين المستويات ، وأشارت الى علاقات مهمة تجاهلها التحليل من قبل ، اذ انه كان يتنبه الى العناصر في ذاتها أكثر من انتباهه الى العلاقات .

غير اننا الآن اجتزنا المرحلة . مثلا : اذا نظرنا الى تحليل « لوسيان غولدمان » الذي يحاول أن يبين العلاقات الموجودة ما بين التراكيب الاجتماعية ــ الثقافية، والتراكيب النصية الباطنة ، وجدنا ان هذه العلاقات ليست ميكانيكية ما بين البنيوية الاجتماعية ــ الثقافية ــ الاقتصادية ، والبنيان الادبي لنص ما ..

غير انني هنا أطلب اليك ان تضيف الى « البنيوية » ما أسميه أنا « البنيوية التفريعية » . أو « البنيوية المحورية » .

*** طيب : لو استخدمنا « البنيوية المحورية » كمنهج في دراسة الادب العربي (وانت نفسك أشرت الى هذا قبل قليل ، مؤكدا جدواه) في تحليل معطيات هذا الادب . فبايه نتائج جديده سنخرج ، برأيكم ؟**

ــ بنتائج عديده . ومختلفة ..

أظن ان من يريد أن يقارن بين أدبنا الكلاسيكي . بمعنى عام . وأدبنا الحديث . فان « البنيوية المحوريه » تساعدنا على تبين الفرق بين الانتاجين ..

ففي ما يتعلق بالشعر يقال : ان هذا شاعر حديث لانه ترك التقاطيع العروضية . وهذا شاعر كلاسيكي لانه يستعمل التقاطيع العروضية . ونحن نعلم ان «الحداثة» ليست متعلقه بالتقاطيع والعروض . فكثيرا ما نجد شاعرا مقلدا يترك التقاطيع العروضية ويكتب بالشكل الذي نسميه « الشعر الحر » . وكثيرا ما نجد شاعرا يعبّر عن الحداثة وهو يلتزم البنيان العروضي الكلاسيكي ..

ومن هنا . اذا ما قارنا بين المحوريات ، فاننا سنبين الاختلاف ما بين المحورية التي كانت تحرك الانتاج الكلاسيكي . والمحورية (أو عدم المحورية) التي تحرك (أو لا تحرك) الانتاج الحديث . فالحداثة مسألة « النص الباطني » وليست مسألة « النص الظاهر » . ومن هنا ، علينا أن نخرج على ما أشاعته الكثير من الكتب التي وضعت في هذا الموضوع ، واكثريتها بحث في الجزئيات . وفي الظواهر فقط . دون أن نصل الى صميم الموضوع . وصميم الموضوع هو : ان الشاعر الحديث ليس شاعرا حديثا لانه يقول أشياء جديدة . انما أظن انه حديث لانه ابتكر علاقات جديدة ما بين الاشياء .. لانه غيّر المحورية الباطنية للامور .

*** أفهم من هذا انك تطرح هنا مفهوما خاصا لمعنى الحداثة ؟..**

ــ لفهم الحداثة ...

*** وهو مفهوم يختلف ، في تفاصيل كثيرة فيه ، عن المفهوم السائد في عديد من الكتابات التي تتكلم عن الشعر وحداثته ؟**

ــ طبعا .. لان أكثرية هذه الكتابات تطبق على الشعر مقاييس مسبقة . فأنا أحترم النص احتراما تاما ومطلقا ، ولا أستطيع أن أحكم على شعرنا بالقول : ان هذا حديث وهذا غير حديث .. هذا مقلد وهذا غير مقلد ، الا بعد أن أكتشف المباني الباطنية . فالمحورية هي التي تشير الى الحداثة أو الى التقليد . وأذكر انني وأدونيس تكلمنا في هذا طويلا . وأظن لو ان أدونيس

استعمل أساليب البحث البنيوي ، لكان عبّر عما عبّر عنه في كتبه السابقة ، وبالخصوص في « مقدمة للشعر العربي » .. وبالذات حين رأى اننا ينبغي أن نضع الفرق ما بين « صاحب البدعة » و « صاحب الابداع » . وأنا وصلت الى نفس النتيجة .. غير ان هذا ألزمني أن ألجأ الى أساليب أخرى للبحث لاصل الى النتائج .

*** أود هنا أن أعرف شيئا أكثر عن عملك في اطار هذه المدرسة ..**

ـ بعد ان ألفت كتابا حول « الشعرية الادبية » وصلت الآن الى تحليل الشعر الحديث ، أو ما يسمى « الشعر الحديث » . فأنا ، حتى الآن ، أكتفي بهذه التسميات المعممة (اي الشعر التقليدي والشعر الحديث) ، ومرادي هو أن أبحث عن بناء الشعر الحديث .. الانتاج الحديث ، وأقارنه ، من بعد هذا ، مع بناء الشعر القديم .. لسبب واحد ، هو انني اكتشفت عند بعض شعرائنا القدماء محورية تعبر عن حداثة ...

*** مثلا ؟**

ـ مثلا عند شعراء الكوفة .. وفي موضوع الخمريات .. التي مهدت الطريق لأبي نواس . لقد وجدت شعراء مخمولي الذكر (مثلا : ابو الهندي) يعبرون عن أفكار حديثة ..

ان فكرتي بسيطة في هذا الموضوع ، وهي : ان الحداثة ليست في مسالة زمان .. أي لعلنا نعثر على شعراء عبّروا عن أفكار حديثة في القرون القديمة ، وليس كل شاعر معاصر حديث . لا أظن ان كل شاعر حي هو شاعر حديث . الحداثة أمر آخر ..

وأنظر الى الآداب الاجنبية ذات النظرة . فبعض الشعراء القدماء عبّروا عن حداثة ، وغيروا شيئا . وفهموا شيئا من العلاقات المخفية ما بين الاشياء . أما بعض الشعراء المعاصرين فانهم لم يبتكروا شيئا .

*** أريد ، هنا ، أن أسأل عن الكيفية التي تتناولون بها قصيدة ما ، وتخضعوها لهذا المنهج، أو لهذا الاسلوب في الدراسة والنظر ؟**

ـ هنا لا بد من أن أتخذ من دراستي عن المتنبي مثلا :

أخذت قصيدة للمتنبي ، ونظرت فيها ، فوجدت فيها مستويات مختلفة : البناء القالبي ، الذي يعبّر عن القالب العروضي .. ووضحت التراكيب الظاهرة (السطحية) والتراكيب الباطنية (المخفية) ، والعلاقات الموجودة ما بين التقاطيع العروضية والتقاطيع الكلامية .. ووصلت الى ايضاح العلاقة ما بين التقاطيع العروضية والتسلسل النحوي ، ووزعت هذه العناصر حسب محور عمودي هو : محور التقاطيع ، ومحاور أفقية ، وهي ثلاثة : الكلامية ، النحوية ، والايقاعية الصوتية ..

أما الجزء الثاني ، فقد بحثت فيه عن التركيب : تركيب الدلالات ، وبينت فيه محورية القصيدة ..

كل هذا أوصلني الى فهم « المحورية العلاقية » ما بين العناصر .

*** وهل هذا هو الاسلوب الذي تتبعه مع جميع النصوص الشعرية ، أم ان كل نص يفرض طريقته الخاصة به في البحث ؟**

ـ لقد جزت مراحل عديدة قبل ان أصل الى هذه المرحلة . كان يتحتم عليّ أن أدقق الاساليب ، وأدقق المفاهيم قبل أن أقوم بهذه المحاولة . فهذه هي المحاولة الاولى التي أقدم فيها تحليلا كليا لقصيدة .

*** وفي السابق ، على أي نحو كان يتم عملك النقدي ـ التحليلي ؟**

ـ في السابق دققت المفاهيم . وجربت الاساليب ، وقد وصلت الى هذه المحاولة الاولى . واظن ـ وهو مجرد ظن ـ انني أستطيع أن أحلل نصا أوليا (قصيدة) بشرط ان لا أستخرج من القصيدة الا ما هو موجود فيها . وأن لا أعمم الا بعد تحليل القصائد الاخرى من المجموعة (وهي القصائد التي نظمها المتنبي في صباه) .. وحللت القصائد الاخرى فأكدت لي وجود محورية خاصة للمتنبي .

لقد طرحت عليّ سؤالا مهما . هو : هل ان هذه المنهجية تطبق على جميع النصوص ؟

أظن انها تطبق على جميع النصوص ، لان التركيب الباطني (يختلف طبعا من الشعر الى الرواية الى المسرحية .. ولكن) يفترض وجود محورية خاصة .. وهذا يسهل عليّ حل مشكلة نظرية مهمة ، وهي : العلاقة ما بين الايديولوجية والكتابة . وهذه مشكلة صعبة (في أوروبا ، مثلا ، قامت معارك حول ذلك : ما هي الكيفية التي تتم بها قراءة ايديولوجية للنص . وهي التعبير عن اتجاه خاص للافكار .. أو بعبارة أخرى : الايديولوجية هي المنهج العام الذي يحرك المعاني ، ويرتبها ، ويوزعها) . فالايديولوجية الماركسية طبقت على النصوص قراءة خاصة ، وجعلت علاقة شبه ميكانيكية ما بين المضمون والايديولوجية ، حسب مبدأ ميكانيكي ، أو شبه ميكانيكي . (مثلا ، وان كان هذا المقال غير ذي قيمة ، قولها : ان كل كاتب رجعي نتاجه رجعي ، وكل كاتب تقدمي نتاجه تقدمي) ..

وفي رأيي اننا قبل أن نقوم بقراءة ايديولوجية للنص ينبغي أن نعترف بأمر مهم ، هو : ان الايديولوجية ليست مبنى ، كما انها ليست مضموننا .. الايديولوجية

ـ التتمة على الصفحة ٦٥ ـ

لمصر ... لما سيأتي

او ما اراد نجيب سرور ان يقوله قبل الرحيل

ابراهيم الجرادي

لبستكِ للنوم
مثلك من يبتغيني فراشا
ويعتمر الرعد في أضلعي، ويرسم وجه الذي حاربوني
بصوت الحكومه
ومثلك من يبتغيني جوادا ، ملاذا
انا من رماد البيوت القديمه

ولي منك ما أنكرته التقارير
ما قايضته العساكر بالدم
في الوطن المستبيح المباح
المفاوض في كسرة الخبز أعداءه والبنين
أيا راية علقوها على ساق سيدة
من نعاة الجنائز
دقت مروش على جثث الشجر العربي
على صدرك « القاهريّ »
أعمر وردا من الدمع
أشكو اليكِ ارتطام الهواجس بالوجد
اني انتظرتك ليلة نوم التماسيح
في ساحة الوطن المتكوم
فوق الرصيف المباع
عدوت وراءك ..
أسكب في ظلك الوهم موج دمائي
وما جئتِ أنت !..
ضجرت .. فكل الدساتير لم ترتضيني خذولا ،
ارتحلت ..
لأني العشيق الوحيد الذي يبتغي زانيه

* * *

منحتك في غيبة السيف (٢٥) عاما
كتاب المباغي وأولجت فيك الفجيعة
أشرعت فخذيك للريح ، لم تولدي منه
لم تنفخ الروح فيك غلاما شقيا
رفعت بباب الشمال شهيدا
ومرّ العشائر فوقي يمنا من الجدب أزهرت
لم يزهر اليوم فيهم سوى صوت أزلامهم
والكلام المدجج ،
ما دثروني .. ولا زملوني ..
وكنت بهم واحدا لا يساوم في الوطن المتثائب

شاهدتهم يلبسوني حذاء الى سهرة الرجم
أو يركبوني حمارا
وقالوا بفخر : هو الشعب .
لماذا بهم تصرخين ؟
ليكبر في خصرك البكر موت الخلاص ؟
دعيهم ينامون عاما والفا
يقولون يومين أو بعض يوم
ويقتسمون الخيانة عدلا ،
يحيون فينا التواطؤ
هل تعلمين بأن المباحث مثل الاله هنا ؟

يقولون : اني خصيّ .
وانتِ تخونيني مع زوجك
أحسست في أضلعي البحر يبكي / ويفرح
يرتد / يمتـد
يكفر / يزنـي
ينـام وينهض
يخرج من قطره ويهاجر نحو القرى والمهاجع
ردي المراثي الينا
لقد ادركتك المراثي ببعض الذي تعشقين : انا

مارست ضدكِ ما ترغبين وما تكرهين
لأنك أعطيت ما أبتغي للغريب
الذي يستبيك من الخلف
ـ هل تذكرين ؟..
كنا نودع أعمدة الفجر في الليل
نبحث في صفحات الجرائد عن هجرة رابعه
أيعذر من أرضعته العشيرة في البلد المستميت
على وجهه غيه
اذا مارس الموت فيك هروبا
وعاث بنهديك فسقا
لان الزمان اللعين امرأه
تمارس فينا عذاب الفحولة
تمتص ما تشتهيه الخنادق .

* * *

نفضت غبار الملابس
فصوتي الذي كان فيكِ جيوشا من الفتح
عاد اليّ .. اليكِ .. اليهم .. الينا
جوادا ضليعا
من يتكىء فوق قلبي يخاطر
سأترك الضجر المر بعض الرصاص .

سورية ـ نزيل الرقه

● ما تحته خط له أهمية بنظر الشاعر ، وما تحتـه خطـان يستدعي الوعي بالحال وينذر .

الشدياق والطبقة العاملة في انكلترة

د. جبور عبد النور

شخصيتان مشرقيتان كبيرتان : الشيخ رفاعة الطهطاوي(١٨٠١ ــ ١٨٧٣) ، وفارس الشدياق (١٨٠٤ ــ ١٨٨٧) بهرتهما انوار الغرب في القرن التاسع عشر . فكان لكل منهما موقف مميز عن الآخر . وكان الاول يقبل على دنياه الجديدة بحذر وأناة ، ويعيش في برج عاجي فلا يتبين من المجتمع الفرنسي الا خطوطه العريضة . وكان الثاني يخوض في صميم الحياة نفسها ، متصلا بالمثقفين ، مترددا على صعاليك الاحياء ، متفحصا اصناف الناس . وعيناه تستكشفان محاسن الغرب ومعايبه، مبينا في كتبه واقع المجتمع في مختلف طبقاته، مشيرا عددا من القضايا المصيرية التي شهدها ما بين ١٨٣٤ و١٨٦٠. من اهمها : قضية الطبقة العاملة في بريطانيا ، موضوع كلامنا .

★ ★ ★

قد ننسب الى فارس الشدياق في السطور الآتية الخوض في فن لم يقصده عن وعي او غاية مبيتة . فما فكر يوما ، على ما نعتقد ، في ان يكتب صفحات يعالج فيها ما نسميه في تعبيرنا العصري فن الرحلة . وما كان ليخطر في باله ، لما اخذ القلم ودوّن مشاهداته وخواطره ، ان دارسنا سيأتي من بعد فيحلل معانيه وطرائقه في العرض والتفصيل والتعليل، وينتهي من كل ذلك الى انه قد شاء ، حين نوى الكتابة ، التصنيف في الرحلة ليكون من بعد طليعة في هذا الفن . ففي مثل هذا الزعم تشويه لواقع الرجل ، وجهل بطبيعته الادبية ، وحصر لشخصيته ضمن اطار معين يحد من تطلعاته ، ومن بدواته المبتكرة ، وفيه ايضا انتقاص من البواعث النفسية والفنية المتلازمة التي حفزته الى ان يخوض في نوع طريف من الادب تتبدى فيه نفس بشرية نابضة بحرارة الحياة ، مستوعبة الاشياء الظاهرة ،ومعبرة عنها تعبيرا بلاغيا وواقعيا لا مثيل له في العربية آنذاك .

نشأ الشدياق في بيئة لبنانية مليئة بالمتناقضات المذهلة والعواطف العنيفة ، ووقف وجها لوجه امام دنيا عجيبة اختلطت فيها المفاهيم ، وتفلتت الاهواء والغرائز، فملأت سنواته الاولى بمزيج من زهو الطفولة والحداثة ورخاء العيش ، ثم انقلبت عليه بؤسا وتشريدا ، فمزقت شمل اسرته ، وزرعت الضغينة في قلوب اخوته . واذا بيدها تمتد فتقتلعه من منابته ، وتطوح به بين اغراب، سعيا وراء رزق عصي ، متزلفا ، شاكرا بلسانه ، ناقما في قلبه ،ثم توقفه ، من بعد ، وقد تفتحت عيناه على حقيقة واقعة ، امام عالم جديد في كلّ مقوماته : في فهمه الحياة نفسها ، في العادات والتقاليد ، في المسكن والملبس والمطعم ، في طبيعة الارض ، في الطيور والازهار والنباتات، في تحديد الخير والشر والحلال والحرام ،كأن المشرق العربي قد تقلص وتقمص جسم الشدياق ونفسه ليطرح قزما امام الغرب المارد .

★ ★ ★

كثر هم المشارقة الذين اذهلهم الغرب في القرن التاسع عشر ، وبهر عيونهم بمنجزاته ، فوقفوا عاجزين عن وصف ما شاهدوه ، وعن ايضاح خواطرهم ، ولكن قلة منهم حافظت على برودة اعصابها ، مستمدة طاقتها من جذورها القديمة فتفحصت الغرب المتطور كظاهرة من الظواهر الاجتماعية ، فعل الكيماوي في اكبابه على تحليل الاجسام لاكتشاف خصائصها . من هؤلاء اثنان يأتيان في الطليعة وان اختلفا في الطباع ، هما رفاعة الطهطاوي وفارس الشدياق .

فالاول وضع كتاب تخليص الابريز في تلخيص باريز ، (طبعة اولى ، القاهرة ١٨٣٤) ، والثاني اصدر الواسطة في معرفة احوال مالطة ، (طبعة اولى ، ١٨٣٤) والساق على الساق ، (طبعة اولى ، باريس ١٨٥٥) وكشف المخبا عن فنون اوروبا (طبعة اولى ، تونس ١٨٦٦) . وما من شك في ان الشدياق قد قرأ رحلة الشيخ الطهطاوي واعجب بمضمونها ، وتبين احتفال الناس بها ولا سيما عناية المستشرقين . فقد تقدم بها صاحبها مخطوطة سنة ١٨٣١ من اللجنة الفاحصة في باريس ، في الامتحان النهائي على انها تضم اقساما موضوعة وضعا ،واقساما اخرى مليئة بالنبذ المترجمة في مختلف العلوم والانظمة الفرنسية. ورأى فيها قراؤها العرب عالما جديدا يتفتح امامهم فيذهلهم ما فيه من مستحدثات أوروبية . ولسنا في حاجة الى القول ان الطهطاوي انطلق من بيئة أزهرية مقفلة ومصفحة ضد كلّ تسرب غربي ، وان موقف الشدياق في ذلك يختلف

كل الاختلاف ، لانه الف في لبنان رؤية الاجانب والتحدث اليهم ، والاطلاع على انماط حياتهم اليومية .

اما رفاعة فقد كان خالي الذهن منهم ، يدهشه كل ما يراه منهم . فاذا ابصر الفرنسيين مثلا يقعدون على الكراسي وراء الموائد ويتناولون طعامهم في صحون وبسكاكين وملاعق بلغت به الدهشة اقصاها ، وكذلك امره معهم اذا شاهدهم ينامون على اسرة مرتفعة عن الارض، او ابصر نساءهم سافرات الوجوه والرأس والنحر ، منصرفات الى أعمال لا يقوم بها في الشرق الا الرجال . وظل احتكاك الطهطاوي بالحياة الاجتماعية الفرنسية سطحيا طول اقامته في باريس ، لان سياسة محمد علي والمسؤولين عن البعثة قضت بعزل المرسلين حتى لا يفسدهم الاختلاط ، ولا تجرفهم الحياة الباريسية في تيارها فيتوجه انتباههم الى شؤون بعيدة كل البعد عن رصانة العلم . فانزلوا كلهم في العام الاول في بيت واحد، وفرضت عليهم المراقبة الشديدة بحيث ظلوا يستمعون الى اصداء الحياة من بعيد ، ولا يخوضون فيها مباشرة . ثم اتضح ، بعد مرور سنة على نزولهم ، ان احتكاكهم بالطلاب الفرنسيين امر لا مفر منه اذا شاءت السلطة المصرية والهيئة المسؤولة عنهم ان يتعلموا النطق الصحيح باللغة الاجنبية ، فوزعوا على عدد من المدارس ، ومع ذلك استمرت المراقبة عليهم بحيث لا يسمح لهم بالخروج الى المدينة الا في ايام الاحاد والعطلة . وكان عليهم ان يقدموا حسابا عسيرا على نتائج دروسهم ومقدار ما حصوه في كل فصل من الفصول . وكان محمد علي يتلقى التقارير من المسؤولين ، ويؤنب المتقاعسين ، ويشجع المجتهدين . وكل هذا يوضح لنا لماذا جاءت رحلة رفاعة الطهطاوي عاجزة عن تمثيل الحياة الاجتماعية نفسها بصدق وواقعية . ومع ذلك فلا بد من القول ان الشيخ قد اطلع على الجرائد والمجلات ، واكب على الكتب التي تبحث في النظم السياسية ،وعرف طبيعة الاحزاب الرائجة هناك ، وتكلم على كل ذلك كلاما طويلا ، قد يكون جزءا من القسم المترجم في رحلته . وتوقف عند مراحل من تاريخ فرنسة ، واشار الى الثورة الكبرى، والى تسلم نابليون السلطة ، والى الحروب التي شنها ، والى انهزامه من بعد ، والى رجوع الملكية ،وتكلم على الصحف وعلى حرية الرأي فيها وفي المحافل ، وذكر المعارف والعلوم التي تدرس في الجامعة ، والنظم التي ترتكز عليها الدولة الفرنسية .

مع كل هذا فقد ابصر الشيخ رفاعة البلاد وافاض في وصفها من خلال النصوص التي قرأها ، واوجز في الجوانب المرتبطة بحياة الناس انفسهم لان ازهريته قد اقتضته اتخاذ هذا الموقف . فهو ما يفتأ في كتابه يحض ديار الاسلام على البحث « عن العلوم البرانية والفنون والصنائع » . ويقول : « لعمر الله انني مدة اقامتي بهذه البلاد في حسرة على تمتعها بذلك وخلو ممالك الاسلام منه » (١) . ويحتفظ في كل ما يبديه من تعليقات بخط واضح للارتداد عند الخطر ، فيقول :« من المعلوم اني لا استحسن الا ما لم يخالف نص الشريعة المحمدية » (٢) . ويقول :« مثلا البلاد الافرنجية قد بلغت اقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة ، أصولها وفروعها ، ولبعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية ، وتوصلوا الى فهم دقائقها واسرارها ، غير انهم لم يهتدوا الى الطريق المستقيم ، ولم يسلكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا الى الدين الحق ومنهج الصدق ، كما ان البلاد الاسلامية قد برعت في العلوم الشرعية والعمل بها ، وفي العلوم العقلية ، واهملت العلوم الحكمية بجملتها ، فلذلك احتاجت الى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه وجلب ما تجهل صنعه . ولهذا حكم الافرنج بأن علماء الاسلام انما يعرفون شريعتهم ولسانهم ، يعني ما يتعلق باللغة العربية ، ولكن يعترفون لنا بأنا كنا اساتيذهم في سائر العلوم وبقدمنا عليهم »(٣) .

فالطهطاوي والشدياق يختلفان اذا ابتداء من نقطة الانطلاق . فالاول رحل في سبيل التثقف ، وكتب عن الرقي العلمي والعملي والذي قرأ عنه في ديار غربته . وما كان انفصاله الوقتي عن مصر ومجتمعه الا عارضا ، يعود من بعد حاملا محصل المعارف الحديثة التي تتفق وعقيدة قومه وتقاليده ، ولا تزعزع اية دعامة من دعائم الدين او الاسرة او النظام السائد ، بل تشد هذا النظام وتقويه، وتضع بين يديه امكانات عصرية في بسط نفوذه وتعميق اثره . فهو – ان مرت في ضميره خاطرة في التبديل والتغير – لا يجرؤ على التعبير عنها بصراحة لخشيته ان يأتي يوم يرغم فيه على تبرير اقواله ، وموقفه . فلا يجد اليه سبيلا . ومع ذلك فان الرجل كان طليعة فكرية في عصره ، وكان لكتابه تأثير بليغ في النخبة التي احاطت به ، وفي جماعة المثقفين الذين اخذوا عنه واجالوا النظر في انواع الحكومات ، وفي طبيعة النظم السياسية وخصائصها ومجالي النواقص والفضائل فيها، ووازنوا ، في خفر ، بين ما هم عليه في الارض المصرية وما عليه الدول الغربية من مشاركة فعلية في السلطة ، لينتهوا من ذلك الى ان مصدر السلطة كلها هو الشعب ، وان الحكام ليسوا الا جماعة ينتدبهما الشعب نفسه لتنفذ القوانين المتفق عليها .

وجلي من استنطاق معطيات العصر ان البيئة المصرية بتركيبها البشري ، وبعواملها الفاعلة آنذاك ، لم تكن لتتحمل اكثر من اشارات عابرة الى مثل هذه الامور ، ولم تكن السلطة التنفيذية ، وهي في طبيعتها مفروضة على ارادة الشعب قسرا ، وبقوة السلاح ، لتسمح بمثل هذه الموازنات الخطيرة بين الحالة في الغرب والحالة في مصر او في المشرق كله . ولم تكن القوى المساعدة لها،

من زعماء الطبقات الاقطاعية والدينية المحافظة ،لتقبل بزعزعة اركان المجتمع واعادة بنائه على اسس جديدة متحررة ، خوفا من ان يفقدوا المكاسب المتراكمة التي استأثروا بها دون الاخرين ، واوجدت فارقا اجتماعيا كبيرا بينهم وبين طبقة الفلاحين واصحاب الحرف . ولقد يكون ما نزل بالشيخ الطهطاوي في احدى مراحل حياته ، من ظلم ، ومن تشريد الى السودان ، او قطع عن العمل وتهديد في رزقه، معبرا عن موقف الحذر منه ، والخشية من افكاره ، وبالتالي عقوبة مادية تحل به لتجرؤه على نقل أفكار خطرة بالنسبة الى متنفذي مجتمعه.

اما الشدياق فقد كان ، في كل ما كتب ، منفتح النفس على الغرب ، منطلقا من مبادىء تراوح بين الحيادية المطلقة والاعجاب المتطرف بالحضارة الجديدة. وكان يستمد شجاعته في الحكم على ما يراه من ثقته بأن المشرق ، وان ران عليه الجمود ، مجمل بفضائلَ جوهرية تؤهله للبقاء والترقي ، ومسلح بانماط راقية من السلوك الاجتماعي . فهو اذا لم يتنازل عن شخصيته المشرقية وان كان انجذابه الى الغرب اقوى من الطهطاوي . وهو لم يذب في بوتقته وان كانت عقيدته الدينية وتقاليد بيئته الاصلية لا تحول دون خسارة ذاته او ذوبانها في مهاجره الجديدة . فلقد ظلت شخصيته ثابتة في التيارات التي تتقاذفها ، واشتدت ملامحها بروزا مع الايام ومع اختبار الناس ، وتبلورت في نهاية المطاف بارتدادها الى الاصول الاسلامية . والبارز في كل ذلك ان الفكرة الآسرة التي توقف عندها مرات ، وعبّر عنها بمختلف الاساليب في عهد الرحلة وعاد اليها في العهد الصحفي من خلال جريدته الجوائب في الاستانة نفسها ، هي التفاوت بين وقوفية البلدان العثمانية ، وتطور الغرب المستمر ، وتوثبه نحو كلّ مبتكر . ولا شك في ان معظم الادباء العرب والعثمانيين الذين طافوا فى اوروبا قد صدمهم هذا الواقع ، وفكروا فيه مليا وتساءلوا عن بواعثه ، وعن المحرضات القادرة على تبديل الاحوال . وكان السياسيون انفسهم النازلون هناك يشاركونهم الراي ويدركون الضرورة الملحة للخروج من الجمود الى التحرك الموافق لشروط الحياة الجديدة ، ومنهم الامير حسن باشا التونسي الذي نزل مدة فى باريس فلما عاد الى بلاده وتولى الحكم سعى في ادخال الاصلاح فيها ، وكذلك امر رشيد باشا العثماني واسماعيل باشا المصري . وفي يقين الشدياق وسواه من الكتّاب الذين قصدوا الى مثل عمله في وضع الرّحلات ، ووصف معالم المدنية فى اوروبة ، وتوضيح مناهج الحياة وعادات السكان ، وذكر ابواب الارتزاق عندهم ، ان كل ذلك يؤدي حتما الى تفتح الاذهان فى المشرق والتشويق الى الاخذ بالمبتكر المفيد ، لا سيما ان سكان المشرق عريقون فى حب التمدن ، وعنهم، كما قال الشدياق فى الواسطة « أخذ التمدن والفنون في الاعصر الغوابر » (٤)

كيف ابرز الشدياق البيئة الغربية التي نزلها ؟ وما القضايا التي توقف عندها وحاول تصويرها على انها مرتبطة عضويا بالغرب ولا يمكن فهمه على حقيقته الا في جلائها ؟

لم يلق الا في النادر نظرة شاملة على المجتمع الانكليزي او الفرنسي؛ ولم يتناول كل طبقة منه على حدة، فيستنفد فيها القول ، وينتقل من بعد الى طبقات اخرى، كما انه لم يخص القطاعات المختلفة بدراسة ميدانية او غير ميدانية ، ولم يفطن الى ملامح وجودها ، ولم يتبين سرّ التفاوت بين الناس ، وبواعث الثروة والفقر ، وبطر الاغنياء وبؤس العمال ، ولم يلمح التيارات الاجتماعية العنيفة التي بدأت تعمل عملها ، وتحاول جاهدة في صبر غريب ، زحزحة الاسس الظالمة ، وبناء مجتمع جديد . ولم يتكلم على اصول السياسة والنظم وفعلها في الشعوب التي اهتدت اليها وارتضتها لنفسها ، كأننا به موقن بأن الكون قد وجد ليكون على ما هو عليه في زمنه ، وسيستمر بلا تحوّل او تبدل، وبأن الارادة البشرية عاجزة عن تغير الشرائع والانظمة لتجعلها اكثر توافقا مع حاجات الناس كهم . كل هذه الامور لم تمر في خاطر الشدياق، واذا ما عنّت له فلا يتوقف عندها ليدرسها ويحللها وينتهي الى المحصلات المنطقية التي تفرض نفسها فرضا في مثلَ البيئة الغربية . فهو اذا في معظم الاحيان يكتفي بتصوير الواقع وكأننا به مسلم بصحته ومنطقيته واستمراريته . وقد ينتقل من الملاحظة العيانية الى ابداء ما يشعر به كأحساس عابر امام مظالم العيش ، وتوزع الثروات الكيفي ، وامتيازات المستأثرين بالنفوذ .

يرى ان الانكليز يقسمون الى خمس طبقات اجتماعية هي :

١) الامراء والوزراء والنبلاء وذوو المناصب السامية، ويلحق بهم الاساقفة .

٢) الاعيان او العلْية ، وهم الذين يعيشون من ارزاقهم واملاكهم لا من معاطاة شغل او حرفة (الملاّكون واصحاب الارض) .

٣) العلماء والقضاة والفقهاء : ويلحق بهم القسّيسون .

٤) التجار واصحاب الدكاكين والكتاب ، وهم الذين يحتاجون الى تحصيل معاشهم بالاحتراف والاسطراف ، ولكن بلا ابتذال ماء الوجه .

٥) أهل الحرف والصنائع والعملة ويلحق بهم الفلاحون ، وهم الجمهور الاكبر (٥) .

تتألف من الاربع الاولى الفئة المحظوظة ، ومن الاخيرة الفئة الكادحة المعذبة . مع تنبهه الى التفريع الواقعي لا يتبين الروابط التي تشد الطبقات المالكة الى بعضها لتستثمر الطبقة العاملة اقصى استثمار ، ولا يأخذ كل واحدة منها على حدة ويعرض خصائصها ومصادر القوة او الضعف فيها ؛ انما ، في خلال صفحاته ، ينثر

الملاحظات السطحية المبنية على وقائع محسوسة لا على استنتاج او استقراء واضحين .

فالاغنياء ينزلون القصور الشامخة ، وينعمون بطيبات الحياة ، ويستأثرون بالرياش الفخم ،والحدائق الغناء ، والخيول المطهمة ، والعربات المزخرفة .واذا كانت الطبقة الوسطى تعمر المدن ، وتقيم المخازن والمتاجر ، وتنشىء المعامل ، فليس ذلك دليلا على ان الانكليز كلهم اغنياء مترفون ، بل ربما كانت الاقلية وحدها هي التي تنحصر في يدها كل الوسائل المرفهة لتحرم منها الاكثرية الساحقة من الشعب . فان اهل الارياف في انكلترا كأهل القرى في الشام ، بلَ هم اكثر تقشفا وبؤسا ، فيقع لهم في حياتهم اليومية ما لا نجد له مثيلا في بلاد اخرى . فكثيرا ما يرد في صحف الاخبار عن اناس تركوا اولادهم من الاملاق ، او ماتوا من الجوع والبرد او من النوم في الاماكن الرطبة القذرة . وقد يبلغ من فقرهم انهم يتركون أولادهم بغير معمودية لئلا يعطوا القسيس مقابل اتعابه . يقول الشدياق : « وسبب فرط فقر الفلاحين هنا هو كون الارض قد دحاها الله تعالى لان تكون ملك الامراء والاشراف فقط فيستأجرها منهم اناس مأمونون ، ويستخدمون بعض الفلاحين في حرثها واستغلالها. فلهذا لن تجد في القرية احدا ذا رواء ورياش الا مستأجر الارض وقسيس القرية » (٦) . وقلما يذوق الفلاحون اللحم ، لان جلّ اكلهم الخبز والجبن ، وجزّار القرية لا يذبح شاة او بقرة الا مرة في الاسبوع (٧) .

ليس الفقر وحده عدو الفلاحين ، بل ثمة عدو آخر لا يقل عنه اذية وخطرا هو الجهل . كيف يتأتى لهم العلم وهم منذ صغرهم يساعدون آباءهم في قلب الارض وزرعها والعناية بها ، وليس في الارياف مدارس يحصلون فيها مبادىء القراءة والكتابة ؟ وكان الشدياق يلاحظ ان هذه الطبقة من الناس لا تعرف ما يدور في العالم من احداث، وليس لديها أية معلومات تاريخية أو جغرافية عن البلدان القريبة أو البعيدة ، وعما يحدث في مدنها ، وعن شؤون بلادها السياسية والادبية والاجتماعية . ويورد تمثيلا على مبلغ جهل الفلاحين والصناع بانه قيل لأحدهم يوما ان الملك « امر بتسفير خيل في سفن لحرب العدو ، فقال: اني اعجب كيف يقاتل الناس في البحر على الخيل » (٨). واذا علق في اذهانهم شيء عن الشعوب الاخرى فهو مشوّه ، بعيد كل البعد عن الواقع ، ومع ذلك فهم مدّعون ، يحسبون انفسهم فوق سكان الارض مكانة وفهما ، ويظنون الرجال في البلدان الاخرى يبيعون نساءهم او يأكلونهن اكلا،وانهم يتقوّتون بالجذور والبقول واوراق الشجر، ويجهلون مثلا ان الفلاح في المشرق افضل منهم حالا من حيث الطعام والسكن واللباس . وينتهز الشدياق هذه المناسبة ليفيض في وصف لذّات الحياة في بلاد الشام ومصر ، ولا سيما جمال الطبيعة ، وطيب الهواء والماء ، وسخاء الارض ، ولذة المطعوم والمشروب، والاستماع الى آلات الطرب . والسمر مع الاصدقاء والاهل (٩) .

والفلاحون الانكليز ، مع هذا . خلو من كل ما تنعم به الطبقة الفقيرة من اهل المشرق . يبكرون في الغداة الى الكدّ ، ثم يرجعون الى بيوتهم مساء ، فلا يرى الواحد منهم احدا من خلق الله ، ولا يقع بصر احدهم عليه .وبعد أن يتناولوا طعاما رديئا يذهبون الى فراشهم ليبكروا الى ما كانوا فيه من تعب . فهم اقرب الى الآلة الصماء التي تدور بلا ملل منهم الى الانسان المقبل على الحياة. فاذا جاء يوم الاحد ، وهو يوم الراحة والترفيه عن النفس في معظم بلدان العالم ، انحصر حظهم في الذهاب الى الكنيسة ، فيمكثون هناك ساعتين كالاصنام يتثاءبون في الاولى منهما، ويغفون في الثانية. ثم يعودون الى بيوتهم ليقضوا ما تبقى من الوقت في انتظار يوم العمل المقبل . فليس لديهم ناد أو ملهى يسمرون فيه ويخففون من سأم العيش ورتابته.

ليس عمال المحارف والمصانع بأسعد من زملائهم الفلاحين . هم أيضا يشقون ويكدون النهار كله ، ولا حظ لهم في الليل الا اغماض العينين على فراش قاس في بيت رطب . ومع ذلك فهم الذين اقاموا العمران ، وانشأوا المدن . وشيدوا الابنية . وزخرفوا القصور . وملأوها بالتحف . ونسجوا الاقمشة الثمينة . وخاطوا الالبسة . وصنعوا الادوات المحكمة . والالات الدقيقة . فكيف يحرمون من زرع أيديهم وتعب سواعدهم لتنعم بذلك فئة محدودة هي في معظم الاحيان عطل عن العمل ، لا تحسن حرفة ، ولا تنشط في ميدان .

وليس الجنود متميزين عن المزارعين وسكان القرى وعمال المصانع . ففي الجيش أيضا فوارق طبقية هائلة بين القواد ورجالهم . والجندي من العسكر لا يتيسر له الترقي الى رتبة ضابط وان ارتقى ألف حصن للعدو ، وأبدى من الشجاعة والبراعة ما يقصر عنه قائد الجيش نفسه . فهو نفر من يوم اكتتابه الى يوم خروجه من الخدمة أو الحياة . وبعد أن يقضي خمسا وعشرين سنة في العمل المضني يعفى منه ويعين له نحو اربعة قروش في اليوم . والامير أمير والقائد قائد من يوم يولد الى يوم مماته .

وقف الشدياق من هذا التفاوت موقفا حائرا. فهو متألم للبؤس الذي يلفّ الطبقة العاملة ، يشاركها مصيبتها ، وينتقد ما يراه من بؤس ، ويسلم في الوقت نفسه بحتمية وجود الفوارق بين الناس ، فيورد ما تعارف عليه الاثرياء في تبرير تصرفهم ، وينتقدهم في التفصيل وان ماشاهم في الاساس . ويعتمد حلولا سطحية ، بعيدة كل البعد عن حقيقة الصراع ، فيلح على حضّ أصحاب رأس المال على تبديل سياستهم ، وتحسين حالة الفلاحين والعمال والجنود ، بالتوسع عليهم والتنفيس عن كربتهم . ولئن اقرّ بأن من طبيعة

ـ التتمة على الصفحة ٧٧ ـ

محمد علي شمس الدين

حديقة الانتظار

أطبقت مريم جفنيها على جفن النخيل
وسقتني قهوة مثل مزاجي
اطبقت مريم جفنيها على صورتها
ورأتني ...
كان يا ما كان
في يوم الثلاثاء وكان العشب طقسا
والفراشات التي تخرج من كمّ الفضاء
تتلاشى كفضاء السحره
جلست مريم في مرمى الحقيقه
مرّ قنّاص ولم يقنص
ومرّت في الحديقه
طفلة خضراء مثل الشجرات
قلت فلأعبر
وأطلقت عناني
نظرت مريم لم تخطىء حصاني
ورأت ظلي فسمته التراب
ورأت كفي فسمته الزمن
ودعتني
فتداعيت اليها
أخذت مريم غصن الشجره
رسمت خطين لليأس
وخطا للامل
ثم شقّت صدرها العاري كرمان الجبل
واشارت للدم المعقود فوق الثمره
واشارت للجبل :
انها تمطر في السرّ
وقبل الكائنات
انها
مريم
المنهمره .

الصخرة

في فوضى هذا العمل الخلاب
حيث الشعر يوحد بين الاسماء
يحلو
أن أتقدم للصخره
أسألها :
هل أنت أنا ؟
أتخيل ان الصخرة جالسة
في أسفل جفن الطفل الباكي
في مجرى الدمع
أتخيل ان الصخرة وقت أعمى
ينهض فوق الاشياء .

* * *

في فوضى هذا العمل الخلاب
في اليوم السادس بعد الطوفان
فوق حطام النورس والانسان
أشرب نخبك أيتها الصخره .

بيروت

المقدمة في تاريخ القصة السياسية في العراق

بقلم عباس عبد جاسم

● **البدايات الاولى**

اقترنت بداية القصة الواقعية بمحمود احمد السيد ، وكانت قصصه الاولى عبارة عن رؤية تقليدية ذات صور رومانسية شفيفة ، وقد تشكلت ضمن اجواء حالمة ومتخيلة .(١)

الا ان قصصه التالية تميزت بوعي جديد لمقومات القصة الفنية ، ورغم انها كانت انعكاسا لمعايشة بيئوية شعبية فهي لم تعتمد الاحداث السياسية في تشكيل رؤيتها الفنية ، ويمكن ان نصطلح عليها بـ « الواقعية الفنية التقليدية » (٢) .

واذا كانت البداية الفنية تجسدت في قصص السيد ، فان البداية السياسية الاولى تجسدت في قصص ذو النون ايوب ، ويمكن ان نصطلح عليها بـ « الواقعية السياسية التقليدية » .

ان القصة عند ايوب تنفرد بوعي سياسي في تصوير بعض مظاهر التخلف والفساد والاستلاب في تلك الظروف السياسية المتقلبة في تاريخ العراق السياسي .

وحين سئل ذو النون ايوب عن « الادب والسياسة: ما طبيعة العلاقة بينهما ، وهل نستطيع ان نفصل أحدهما عن الآخر ، ولا سيما في هذه الفترة من البعث العربي القومي ؟ » اجاب قائلا :

« من مهمة النضال السياسي حينما يكون في امة مستعمرة او مضطهدة يحكمها الطغاة والخونة ، ان عليه في مثل هذه الحالة ان يكرس قلمه لرفع الحيف وفضح الظلم ، واثارة الناس على الطغيان » (٣)

ان الرؤية السياسية في قصص ايوب ، رغم انها تقليدية ، تشكل بداية اساسية للقصة العراقية السياسية ، ذلك لان قصصه تكشف لنا عن أبطال سياسيين بحكم ارتباطهم او تحسسهم لمرارة الواقع السياسي آنذاك ، ومع انهم غير منتمين الى الاحزاب والتيارات التي ظهرت في تلك الظروف ، فهم ينحدرون من طبقات مختلفة ، ويلتقون عند وحدة الهموم المشتركة في تغيير الواقع المنخور . فأبطاله اناس بسطاء تشدهم قوة التصاق شديدة بالواقع الطبقي الشعبي رغم مرارته ، وهم يتوحدون في معاناة وعذابات وطموحات هي في جوهرها تعبر عن اشكالات الفرد العراقي الذي يعاني من ظروف القهر والاستغلال والعبودية مهما تباينت واختلفت همومه النفسية والاجتماعية والسياسية .

واذا كانت قصصه الاولى تشكل بداية لوعي سياسي متقدم مجسدا في صدقها الفني في رصد الافعال وردود الافعال السياسية ، فان قصصه التالية تشكل بداية لاحباط سياسي متراجع ، وذلك لتخلخلها الفني والفكري على حد سواء نتيجة ظروف سياسية واجتماعية ونفسية مضطربة ، وقد كانت اسيرة هلوسات وارهاصات ذاتية ، اذ لجأ فيها ايوب الى الرمز والخيال كشكل من اشكال الهروب من الواقع بسبب فقدان القدرة على مواجهة خيبته السياسية في تلك الظروف التي كان فيها محبطا سياسيا .

ولما كانت قصص ايوب تمثل تجربة مهمة على المستويين (التأريخي والسياسي) فان الضرورة تقتضي استقراء البعض منها ، وذلك لكشف ميزتها وخصوصيتها السياسية .

وتتشكل هذه التجربة القصصية من مرحلتين :

ـ الاولى تجسدت في اعماله التالية « رسل الثقافة والضحايا » ١٩٣٧ ، « صديقي ووحي الفن » ١٩٣٨ ، « برج بابل والكادحون » ١٩٣٩ . وقد تميزت هذه المجموعات بحدة الموقف السياسي الانتقادي لمظاهر البؤس والتخلف والاضطهاد .

في قصة « المشنقة » (٤) التي تستمد موضوعتها السياسية من ثورة العشرين ، نجد انموذجا سياسيا

ساذجا وبسيطا ، هو « حزباوي » الذي خسر زوجته وكوخه بسبب اشتراكه في الثورة . وقد « عد تلك الثورة نعمة من الله قد هيأها له لتنسيه همومه ، وتشغله عن ذكرى زوجته المخلصة » ، أي ان الثورة هنا تصبح معادلا موضوعيا لاحباطه الاجتماعي ، ذلك لان فقدانه لزوجته وكوخه واشيائه الاخرى كانت سببا رئيسيا لانخراطه في سلك الثوار .

وعندما تلقى عليه اسئلة المحقق السياسي داخل السجن ، فانه يرد عليها بسذاجة وفطرة وبلاهة ، ولما اصدر القاضي عليه مع رفاقه الآخرين الحكم بالاعدام « لم تظهر على وجهه بادرة خوف » لا لانه كان شجاعا وانما لانه لم يفهم تلك الصيغة القانونية في الحكم .

ومعنى ذلك ان « حزباوي » كأي انموذج بسيط اندفع في طريق الثورة ضد الانكليز تعويضا عن مرارته الاجتماعية ، ثم ادرك فيما بعد انه اصبح ملكا للثورة. ولا نستغرب عندما يتطلع « حزباوي » الى رئيس السجانين والمحكومين معه بالاعدام ويسأله « عمي شنو وظيفتك بالمشنقة » ؟

وعلى الرغم من ان « حزباوي »وليد ظروف متخلفة نتيجة الاستغلال والعبودية والاضطهاد ، فانه ايضا وليد ظروف متوترة بفعل الرفض والتمرد والاحتجاج على الواقع السياسي،ومع انه لا يعي ثوريته فهو يتساءل عن تلك الالغاز التي اوهمته :

« لماذا ثار ؟ ولماذا لم يعدم بالرصاص عند القبض عليه ؟ ولماذا حكم عليه بالشنق ؟ وماهي المشنقة ؟

وكيف يعدم الانسان ولا يموت ؟.. »

ان قصة « المشنقة » وان كانت تعتمد الرؤية السياسية التقليدية في اقتناص ظاهرة البساطة والعفوية الثورية لانموذج ما من رجال ثورة العشرين ، تبقى صادقة سياسيا حتى النهاية وهنا تكمن قيمتها الفنية المتمثلة في كشف صورة من صور البطولة الشعبية ـ السياسية في ذلك الوضع الاجتماعي .

وتعكس قصص « برج بابل » موضوعات « طبقية سياسية » ولكن باشكال فنية مختلفة يعتمد فيها ايوب على وقائع متخيلة ، ومع ذلك ، ورغم انتمائها الى وحدة الخيال والاحساس ، فانها تؤكد المرارة السياسية للواقع الطبقي ـ السلطوي المليء بالنماذج الانتهازية والوصولية والقمعية . وبمعنى آخر « جاءت قصصا خيالية ابطالها من الخيال وحوادثها من الخيال ، ولكن الدافع الى كتابتها هو الواقع المؤلم بما فيه من مرارة لاذعة » (٥)

فالانموذج الدكتاتوري في قصة « الدكتاتور » (٦) شخصية عسكرية تمارس القمع والارهاب والتعسف كأداة من ادوات السلطة ضد الثوار .

وان ما يجعلّ هذا الانموذج حقيقيا بالمعنى الواقعي كونه مثالا لشخصيات ارهابية تنفرد في تعاملها الوحشي غير الانساني مع المواطنين بحكم تمثيلها للزمام السلطوي ـ التسلطي في تلك الظروف :

« وشعر بأن هذا الشعب احط بكثير مما كان يتصور ، وأيقن بأن كل ما في رؤوس مفكريه من ادمغة لا تساوي النفاية والاوساخ .. » .

ومع ذلك فان هذه الشخصية وغيرها ، رغم جبروتها سرعان ما تصطدم برد الفعل الساخط «وانتبه من أحلامه على صوت ناري ، وشعر بكتلة صلبة ملتهبة تخترق رأسه من وراء اذنه ، ولم يقل اكثر من (آخ) وارتمى على وجهه مضرجا بدمائه ».

ـ الثانية وتمثلت في قصص « العقل في محنة » ١٩٤٠ ، « حميات » ١٩٤١ ، « الكارثة الشاملة »١٩٤٥، «عظمة فارغة» ١٩٤٨ ، « قلوب ظمأى » ١٩٥٠ ، « صور شتى » ١٩٥٤ ، وكذلك في مجموعتيه المتأخرتين « الرسائل المنسية » ١٩٥٥ ، « قصص من فينا » ١٩٥٧ .

ان هذه القصص تمثل نوعا من الارتداد والانسحاب الى الذات في اجترار العذابات النهلستية: وهي تجسد بدقة متناهية الاحباط السياسي الذي مني به القاص نفسه ، ورغم الخصوصية الذاتية لهذا الاحباط ، فهو احباط سياسي بالمعنى الاجتماعي لتلك الظروف . (٧)

وما يؤخذ على هذه القصص كونها ذات موضوعات مطروقة ومكررة وغير مستوفية لمواصفات القصة الفنية ، وبالتالي فهي تفتقد حدة وسخونة الموقف السياسي الذي طرحته قصصه الاولى .

لذلك فقصص « العقل في محنة » ذات اجواء فنتازية ورمزية كما في قصة « غريب فيالقطيع » التي تدور حول قبيلة هندية ، وقصص « قلوب ظمأى » ذات أجواء مثقلة بالرومانسية الذاتية المبتذلة ، وقد كانت هاتان المجموعتان هابطتين فنيا .

في قصة « الرمس القائم » (٨) موضوعة سياسية تدور حول شاب يلقى القبض عليه ويساق الى السجن بسبب اشتراكه في احدى المظاهرات السياسية ، وحين يخلد الى النوم (لاحظ الجو الفنتازي) يحلم بكابوس رهيب ، حيث يرى نفسه ميتا في بيته ، والاهل يلطمون وينوحون من حوله ، وينتابه خوف وذهول حين يغسلونه ويكفنونه ويحملونه فوق الاكتاف ، ويذهبون به الى المقبرة ، ومن ثم يلقون به في القبر ويوارونه التراب .. ولكن عندما يستيقظ يقاد الى التحقيق ثم يفرج عنه ويطلق سراحه بواسطة والده الذي كان

(كما يبدو) متنفذا في الحكومة .واذا كانت هذه القصة مشحونة ومكثفة بالانفعالات النفسية والحسية، فقد مرت ضمن معالجة تقريرية سردية مباشرة .

واخيرا نتساءل :

لماذا لجأ ذو النون ايوب الى الترميز والتغريب والفنتازيا في مرحلته الثانية ؟

ان الاشكال التعبيرية والايحائية التي لجأ اليها ذو النون ايوب تكشف عن دلالات سياسية متداخلة، بحيث انها توحي باحباط نفسي سبق الاحباط السياسي ، ذلك لان القاص فقد القدرة على مواجهة الواقع آنذاك ، وبقي اسير الافعال وردود الافعال الذاتية حتى النهاية ، ولهذا فقدت قصصه الثانية جراتها وفورتها السياسية ازاء تلك الاحداث حتى انها انعطفت باتجاه تمثيل الاحباط العاطفي كما في « الرسائل المنسية » و « قصص من فينا » الخاليتين من المعاناة السياسية على وجه الخصوص .

★ ★ ★

● **ملامح القصة العراقية بعد ثورة ١٩٥٨**

بغية تحقيق مراجعة نقدية مختزلة لواقع القصة العراقية بعد ثورة ١٩٥٨ لا بد من طرح المحاور الرئيسة التالية :

- ما هي المؤشرات الاساسية في مسار الثورة ؟
- ما هي خصوصية الموقف القصصي من الثورة ؟
- كيف تشكل الموقف القصصي بعد الثورة ؟

قبل الاجابة ، لا بد من الاشارة الى ان الوضع السياسي في العراق شهد قبل ثورة ١٩٥٨ الكثير من الصراعات السياسية والتناقضات الطبقية والانتفاضات الجماهيرية ضد الانظمة الملكية والرجعية التي ترتبط بالاستعمار البريطاني ، ابتداء من ثورة العشرين ومرورا بالاضراب العام سنة ١٩٣١ والذي تحول من تظاهرة عمالية الى تظاهرة سياسية ، وثورة مارس ١٩٤١ التي قام بها الجيش العراقي ضد الاستعمار الانكليزي ،واخيرا ثورة تموز ١٩٥٨ التي قوضت دعائم النظام الملكي، ومن كل ذلك نستخلص حقيقتين اساسيتين :

● الاولى : ان السخط الجماهيري اتخذ اسلوب المعارضة والمظاهرة والانتفاضة تعبيرا عن رفضه وتمرده واحتجاجه على سياسة الانظمة المتواطئة ، وذلك نتيجة اوضاعه الطبقية المتردية والمنخورة ، مما حال دون استمراريته على الرغم من استنزاف الجماهير لطاقاتها النفسية والاجتماعية والاقتصادية ؛ ومعنى ذلك ان النظام الملكي وصل الى نهاية انهياره السياسي بسبب اشتداد الصراع الجماهيري المتصاعد .

● الثانية : ان الفترة السياسية قبل الثورة تركت في الجماهير ترسبات وعقدا او امراضا سياسية واجتماعية مختلفة . ونتيجة الكبت السياسي والاجتماعي (الاضطهاد ـ الحرمان ـ البؤس) فان الجماهير كانت تتطلع الى الثورة للتنفيس عن آلامها والخلاص من عذاباتها ومآسيها المتراكمة في اعماقها .

ومن هاتين الحقيقتين ، يتضح ان الظروف كانت مواتية اذا لم نقل ناضجة لقيام ثورة تتخذ من الانقلاب الجذري اساسا لتحطيم دعائم النظام القمعي والسلطوي، بما في ذلك تنفيذ متطلبات النهوض بواقع جماهيري ثوري جديد .

وبما ان الثورة قد حدثت فعلا ، فقد اكتسبت بادىء ذي بدء صفة ثورية في تغيير موازين القوى ، اذ انهت النظام الملكي واتخذت نظاما جمهوريا ، وشرعت قانوني العمل والاصلاح الزراعي ، واستأصلت بعضا من جذور الفساد السياسي والاجتماعي ، واستطاعت ان تستقطب الجماهير حولها على الرغم من عدم انتظام مسارها السياسي وعدم ارتباطه بايديولوجية سياسية محددة التوجه .

وبمعنى آخر ، ان الجماهير استجابت للثورة،وهذه الاستجابة تجسدت بالفرح والانفتاح الجماهيري ، حيث نفست فيها الجماهير عن كبتها النفسي والسياسي والاجتماعي الملغوم بمختلف النكبات والازمات الاجتماعية بحرية تامة .

الا ان القاص العراقي لم يتخلص من سطوة ذلك التعسف والتسلط القمعي والارهابي المترسب في ذاته ، وانما كان يجتر مرارة الماضي للتعبير عن حلاوة الحاضر في ممارساته بعد الثورة .

ولذلك « فالثورة تبدو لدى بطل القصة كما لو كانت العصا السحرية ، التي تحقق كل شيء.بل ان الامر يبدو وكأن كلّ شيء قد تحقق فعلا بمجرد قيامها »(٩)

وبرزت بعد الثورة ظاهرتان قصصيتان :

● الاولى : ان القاص العراقي لجأ الى معالجة موضوعات سياسية واجتماعية ، يعبر فيها عن ماضي ما قبل الثورة ، حيث يعكس الاضطهاد والتعذيب والجوع والحرمان ، ذلك لانه وجد نفسه ضمن اجواء سياسية نقية يستطيع فيها ان ينفس عن أوضاعه المتخلخلة والمضغوطة بنزوع نفسي مطلق .

في قصة « ثمن الحرية » (١٠) بطل سياسي غير منتم الى اي حزب سياسي ، ولكن ازلام السلطة تلقي القبض عليه ، ثم يساق الى السجن ، وهناك يواجه اشكالا معينة من التعذيب والاضطهاد . (١١) .

● الثانية : ان القاص العراقي لجأ الى تجسيد مظاهر الفرح والتغيير في زمن الثورة ، فمهدي عيسى

الصقر في قصة « المضخة » يعكس لنا عودة الفلاح الى ارضه، وعبدالرزاق رشيد الناصري يجسد في قصته « الغضب وتموز » موقفا ثوريا ولكنه لم ينجح فقد « كانت تطلعات بطل قصته غير ثورية . رغم انه حرص على أن يصوره في موقف ثوري . وان يكون له ماض ثوري كذلك . لانها في حقيقتها تطلعات انسان من ابناء البرجوازية الصغيرة التي لا ترتبط بالثورة الحقة،والتي تتجه الى تحقيق مصالح الطبقات المسحوقة اجتماعيا .. » (١٢)

وقبل ان ندخل في بعض تفاصيل التجاوب القصصي بعد الثورة . ينبغي التأكيد على أن البطل السياسي لم يكن منتميا الى ايديولوجية سياسية معينه . وانما كان يشكل امتدادا موقفيا للثورة ذاتها .

في قصة نزار عباس « مياه جديدة » (١٣) التي كتبها في بداية عام ١٩٥٩ . نجد بطلا غريب الاطوار . يطوف في شوارع المدينة بحكم كونه عاطلا يبحث عن وظيفة يعاني من ضياع وتمزق. ومع ذلك يقول : « وعلي بعد الآن ان أطوف الى الابد في هذه المدينة ، ان مياه جديده تجري فيها من الداخل ، وعلي ان لا الاحظها جيدا » . ونكتشف انه كان مفصولا من وظيفته بسبب اشتراكه في احدى المظاهرات الوطنية . ثم لا يجد منفذا لتعيينه في وظيفة جديدة ، الا ان ذلك لا يحد من حماسه وتطلعه الى آفاق الثورة ، فالامل يلوح له بعد الثورة : « أريد أن أقول كلمات قليلة تحفر في راسي ، ان المياه الجديدة ، ستكون قوية هذه المرة ، انها ليست التي اجتاحت مدن التوراة ، فالمياه ستكون سمراء بشرية . حاقدة ، وستخرج من كل مدينة وشارع ومنعطف وحقل ومدرسة ، ستتدفق من كل مكان . تكتسح مدينتنا ، وتبعث الحياة فيها من جديد ... » .

ان بطل نزار عباس ، انموذج سياسي يعاني من قهر سياسي واجتماعي ، ولهذا فهو ضائع وربما تافه وسط هذا الركام الذي خلفته ظروف ما قبل الثورة ، وعلى الرغم من كونه غير ثوري وغير منتم الى تيار او اتجاه سياسي ، فهو الانموذج العراقي الذي يشده التطلع في زمن الثورة الى المستقبل عبر ماض مسحوق بالقهر والاستلاب والتقوقع ، وهو يحمل تركات وضعه الطبقي المنخور حد النخاع .

وفي قصة « السيف » (١٤) التي يعتمد فيها نزار عباس الرمز والفنتازيا ، تجسيد غير مباشر لنموذج محبط في زمن الثورة ، والسيف الذي يرفعه البطل سرعان ما يتناثر بين يديه ، ويبقى هو مخذولا في مواجهة الموت المنتظر .

واذا كانت قصص محمد جاسم الجوي (١٥) تلتزم بموقف سياسي ايديولوجي في الدفاع عن الثورة ومهاجمة اعدائها. فان قصص عبد الحميد التحافي (١٦) تكشف تلك الاشكالات التي خلفتها الثورة .

وفي قصص عدنان رؤوف (١٧) قلق وضياع وتخبط . ففي قصة « الشخص الثاني » نجد مثقفا محبطا لم يعد فاعلا داخل الاحداث ، ولم يعد يؤمن بشيء . سوى انه يفكر بالهجرة او الفرار خارج العراق.

وفي قصص موفق خضر (١٨) حالة من حالات العبث والتمزق السياسي ، فالبطل في قصة « ظل على المعبد » سياسي يقيم علاقة سادية مع فتاة تنتمي الى جهه سياسية اخرى . وصديقه الآخر يحاول ان يقيم علاقة حب صادقة مع تلك الفتاة ، ولكن يفشل بعد أن فشل في عمله السياسي . وبالتالي ينسحب الى ذاته نتيجة خيبته السياسية .

ان أبطال موفق خضر يعانون من احباط نفسي قبل كل شيء . ويجيء احباطهم السياسي كرد فعل آخر لاحباط اجتماعي مصاب بالرشح السياسي ، ولهذا فابطاله اما متذبذبون او منحرفون في مواقفهم المضطربة وغير المحددة (١٩) .

والظاهرة السياسية التي تشدنا ما بعد الثورة هي فترة الصراع السياسي والاضطراب الاجتماعي ، ففي الشعر العراقي ثمة ظاهرة امتداد وتخل للشعراء في التعبير عن الجدل العقيم ما بعد الثورة ، حيث ان « بعضهم يعيشون حلما « ذئبيا » لم يتميز بأصالة الحالم الثوري . بل بناقل الحلم الميتافيزيقي والتابع لحالمين آخرين » (٢٠) .

ومثلما انعكس هذا الامتداد الثوري والتخلي عن الثورة في الشعر ، انعكس في القصة ، ولم يكن انعكاسا ايجابيا ، بل كان انعكاسا سلبيا ، ابتداء من سقوط الثورة . ومرورا بردة تشرين ١٩٦٣ ، والصراع الدامي بين الاحزاب والقوى الوطنية والسياسية ، وانتهاء بنكسة حزيران عام ١٩٦٧ .

لقد لجأ القاص العراقي الى الجنس والميتافيزيقيا ليمارس فيهما طقوسه الذاتية المقيتة ، وقد برزت رؤية قصصية فوضوية وعبثية وجودية ، مما جعلت القاص عاجزا تماما عن رؤية نفسه ، فأنى له أن يرى الواقع الذي يعيش فيه . وقد كان يعاني من انهيار داخلي ؟ ولهذا فهو يتهرب حتما من الواقع دون مواجهته ، ولذلك فان « أبطال القصة الواقعية ، في الغالب مخلوقات مشوشة لا علاقة لها بالواقع وتعكس الى حد كبير أهواء الكاتب غير المبررة ، وهي في النهاية نسخ مكررة بوجوه وأسماء مستعارة مختلفة للذات المتضخمة المريضة للقاص الذي يعمد من أجل التخلص من ضغطها الى تدليلها ومنها كل هذه اللعب الخاوية التي يسميها ابطالا لكي تقتات عليهم الذات » (٢١) .

فالبطل سلبي ، عصابي ، عبثي ، يعاني أما من شعور بالنقص أو من عقدة اضطهاد او خوف ، او يكون برجوازيا خائبا أو معدما مسحوقا ، وكل ذلك بسبب قوى الصراع السياسي والطبقي غير المتكافئة في وجوده الاجتماعي .

القصة العراقية بعد الثورة ١٩٦٨ :

بعد انتكاس ثوره ١٤ تموز ١٩٥٨ ، واشتداد الصراع السياسي أنتكس القاص وقد احبطت تطلعاته وطموحاته ، فأحد يلجأ الى ذاته في اجترار هلوساته الذاتية والنهلستية ، ويمارس نوعا عقيما من الكتابة يتمثل في : الترميز والتغريب والفنتازيا .

وكان بطله السياسي مهزوما وقلقا يعاني بعمق من اثار الانكسارات والام الاحباطات التي مرت به ، وقد افضى به هذا الطريق الى موقف سياسي مسدود بركام الخوف والهزيمة والاستلاب .

وعلى الرغم من الانقلاب الجذري الذي أحدثته ثورة تموز ١٦٦٨ في الواقع السياسي للعراق (خصوصا الانفراج السياسي ـ الانحسار الوجودي ـ تنامي الجدل الثوري) فان القاص العراقي بقي اسيرا للماضي (الازمات المترسبة ـ العقد المتداخلة ـ الحساسيات الحادة) ، ولم يتخلص من بقايا تلك المخلفات النفسية والسياسية والاجتماعية ، بل استمر موقفه متخلخلا ومحكوما بماضي الاحباط السياسي الى حد ما دون مواجهة ثورية حاسمة يحقق فيها ديناميكية الفعل الثوري المتجاوز باستمرار والمنحاز الى قوى الثوره والتقدم بالمعنى العقائدي أو الايديولوجي الدقيق (٢٢) .

وبما اننا سوف نبحث بالتفصيل ظاهرتي « الاحباط السياسي والتجاوز » في مسار بطل القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي ، فقد آثرنا أن نرصد بعض مؤشرات هذا الاحباط والتجاوز في بعض قصص حسب الله يحيى وجمعة اللامي وموسى كريدي ، وذلك بغية تحديد وتوضيح صورة أولية لمسار البطل السياسي في القصة العراقية بعد ثورة ١٩٦٨ ، بما في ذلك : بقايا الاحباط أو السقوط السياسي ـ ووضوح الانتماء أو الارتباط الايديولوجي ـ ومؤشرات التخطي أو التجاوز الثوري .

في قصص حسب الله يحيى ، البطل مثقف سياسي محبط ومطارد ، وهي تعبر عن واقع ما قبل ثورة ١٩٦٨ .

في قصة « الجثة والصقر » (٢٣) ثمة سياسي « يعيش حالة تناقض وفشل وحلم وتأكيد للخيبة » لماذا ؟ لانه « كان يحترق ويعاني لهفة اللقاء نحو عالم يحتضن عذابه » . الا ان هذا السياسي ذو موقف ، وموقفه يشده دائما الى الهدف ، ولهذا فهو لم يتخل عن موقفه على الرغم من « الصراع الداخلي » بين الفساد السياسي الخاص والنقاء الانساني العام في التزامه العقائدي (التنظيمي) ، ذلك لان « التخلي عن التزام فكري هو اغتيال للعقل » وهذا النموذج يدرك تماما « بسهوله انه لا شيء ، فوضوي ، نذل ، انتهازي . . . » ولكنه . . لا . .

ان حسب الله يحيى عندما يلجأ الى تعتيم هذا الموقف في نهاية قصته ، انما يكشف بصورة غير مباشره عن هروبه السياسي في عدم تحديد موقفه الانتمائي . . موقف بطله المهزوز سياسيا ، والا لماذا تنتهي القصة عنده نهاية سوداوية معتمة « هو جثة حافله اللون ، تزرق ، تجيف ، تتقيح » !

ان هذا الاضطراب النفسي والسياسي في قصة « الجثة والصقر » والمتمثل بحدة الصراع بين البطل والموقف عبر الارتكاز على بنية طبقية متآكلة ، انما هو اضطراب ايديولوجي غير مستمر قط في موقف القاص ذاته من بطله السياسي .

والبطل في قصة « اللاهث » (٢٤) محبط سياسيا واجتماعيا ضمن جدران السجن ، وهو ذات سياسية مخذوله ، كما انها فاشلة نتيجة موقف سياسي فاشل « افشل ، يتكرر فشلي ، سوف أصبح مهزوما . مهزوما حتى اعجز في التصريح أن أعلن شيئا آخر . ابدو ذبابة ، فكره ، و . . أحيانا أتغابى » .

ان ذروة احباط البطل تتجسد من خلال الشعور بوجوده السياسي التافه، وربما المنتهي والمتلاشي تماما.

والبطل في قصة « الخائن » (٢٥) هارب من السجن ، تائه ، ضائع ، خائب ، متمزق بين الصحراء والمدن ، متعذب ، متشرد بفشله في كل شيء « لم يكن موجودا ، لم يعرفه أحد ، أنكرته الشوارع والأزقة. . » ولم يشده الى الخلف سوى امرأة صدقت خيانته .

وفي قصة « الخوف . . المنفى . . البحر » (٢٦) يتكرر البطل السياسي نفسه : خائفا ، مترددا ، قلقا ، مثقلا بهموم مشتركة ، فهو لا يطمح الى طفل يتعذب من بعده ، ذلك لانه يرفض أن يكون له امتداد حياتي معذب، ولم تغرب عن ذهنه صورة الماضي المعتمة « تنهشه الكلاب ، تضغط عليه أحذية موحلة ، تلوكه الالسن ، يصبح قذرا هنا وهناك » وهنا تكمن أزمته السياسية الحادة : هل ثمة مخرج منها ؟ « فجأة يشعر بذل رجل آخر عاش ماضيه » .

وكذلك يعاني البطل في قصة « انهار الحزن والضحك » (٢٧) من الخيانة السياسية كصفة موشوم بها ، حيث تتحول الى أرق نفسي وسياسي يدفعه الى أن يتقوقع داخل ذاته القلقة .

ان الظاهرة التي تشدنا في قصص حسب الله يحيى تتكشف في عقدة الشعور بالذنب السياسي ، هذا

« الذنب » الذي هو عبارة عن احباط سياسي على مستوى الموقف الانتمائي . فالبطل الموشوم بالخيانة العقائدية كثيرا ما نجده يدفع ثمن عذابه السياسي منخلال الهروب والاغتراب والارض والصراع.

ان ازمه البطل السياسي هنا ــ هي ازمة القاص ذاته ــ ازمه موقف انتمائي قبل الثورة ، ولكن حسب الله يحيى يلجا في تجسيد هذه الازمه الى الترميز والتغريب والفنتازيا ، فهو يعتمد التلميح دون التصريح الموحي في تشكيل ازمته الشخصية ، ولعل ما يبرر لجوءه الى الغموض كونه أسيرا لعقدة « الذنب السياسي » التي تلح عليه في اقاصيصه عبر عذابه النفسي والسياسي والاجتماعي والمتمثل بمرارة الاعتقال والهروب والخيانة، والانسحاب في النهاية الى معتقل الذات ليتعذب ويتأرق ويصمت .

اما بطل موسى كريدي فلم يكن سياسيا قبل كل شيء . ولكنه عانى من احباط سياسي مجسد بعقدة الاضطهاد . هذه العقدة اتخذت مسارا ميتافيزيقيا ، وهذا البطل هارب ، ضائع ، مهزوم أمام حركة الواقع . وبالتالي فالبطل لا يمتلك موقفا أيديولوجيا محددا . وبعبارة اخرى : ان ما يشد البطل الى ما وراء الواقع هو نداء خفي وغامض . كان يكون امراة محمومة في ذهن القاص ذاته ، أو حلما محموما في عالم يوتوبي ، وفيه يمارس كريدي حريته السياسية بخفاء شديد .

والظاهرة التي تشدنا في احباط بطل كريدي وتجاوزه . تتمثل في صورتين متناقضتين تماما ، صورة البطل المحبط ، والبطل المتجاوز ، وبين ظاهرتي الاحباط والتجاوز ثمة نفس سياسي عقائدي قلق اذا لم نقل متذبذب .

البطل في قصة « مرمى القاع الآخر » (٢٨) « يجد نفسه محاصرا في زقاق مستطيل » وليس أمامه سوى اشكال أو أشباح برؤوس مهووسة « تستبيح كل شيء » . فالبطل منزو في مكان معتم ، يشده ضوء واهن من بعيد ، وحالة الحصار المتشكلة حوله هي نوع من الافتراض ، افتراض يدفع موسى كريدي الىالهروب من الواقع باتجاه مطلق ، غامض ، ورغم ذلك يتساءل كريدي عن جدوى الخلاص من هذا العالم الذي يقحم فيه بطله اللامنتمي : « شكل المكان . هل يفكر فيه ؟ لقد احتواه منذ بضعة شهور ، اختاره مكرها . ماذا يفعل ؟ هل بوسعه الآن أن يعير أدنى اهتمام لبيوت العناكب المنسوجة بعناية والسابحة في غطيط من الظلمة ؟ هل يخشى شيئا ؟ لقد اعتبر نفسه ميتا » (٢٩) .

وتتوضح أزمة كريدي اللامنتمي للحياة ــ اذ هي أزمة شخصية ــ وجودية مركبة ، وتتخذ في الاعم الاغلب الموت كصورة من صور الدمار والعدم والمسخ :

« أليس الموت يعني ان يقيم هنا ساعات الليل الاخير مهادنا صمتا ثقيلا ؟ هل يناقش في مسألة الموت ؟ انها بالنسبة اليه تكاد تكون منتهية فلماذا يفكر اذن في تغيير شكل المكان ؟ ان هذا يعني ان يفكر في تغيير شكل المكان » .

وتتجلى لنا بوضوح اكثر عقدتا الاضطهاد والخوف المتمثلتان في هروب البطل من مواجهة الواقع :

« ماذا يريد أن يفعل في هذه اللحظات بالذات اذا لم يهرب ؟ انه يريد أن يعلن عن وجود مبطن بالخوف ، ويريد ايضا وفي محاولة لكسر كل الابواب الموصدة في وجهه أن يطرد قائمتي الحصان » .

أما ذلك النداء الغامض . فهو معتم ومضبب يأتي من بعيد :

« هل ثمة مهرب ؟ ليفلت متوجها نحو اللاشيء .. نحو المجهول .. نحو منزل آخر » (٣٠) .

ويصل البطل أخيرا الى قمة الاحباط ، اذ يدرك انه ليس ثمة « شيء يشي بالخلاص » وكذلك الحصان اذ يتحول الى قوه خائرة محبطة .

« اسند ظهره الى جدار المخبأ . ثم أخذ يتطلع نحو سماء الليل حيث الظلمة مستديمة . وعلى الارض يبرك الحصان متخاذلا ، متعبا ، غير عابىء بشيء » .

وهذا الحصار يتشكل حول رأس البطل بالذات « مسدس فوهته باتجاه الرأس . وقع الحوافر يملأ الرأس . اقدام مجهولة تحطّ في الرأس » وهكذا ...

اذا كان الحصان يتمثل في هذه القصة رمزا لقوة « عربية » شبه مشلولة أو ميتة أو متخاذلة او غير أصيلة . واذا كان كريدي يشير الى واقع سياسي عربي محبط بالذات ، فاننا نتساءل كيف تعامل كريدي مع حصانه الجديد في قصة « الحصان » (٣١) وهل كان حصانه الآخر محبطا ولماذا ؟

ما الذي دفع كريدي الى أن يستنهض حصانه ؟ وكيف انتقل موقف كريدي السياسي من منطقة الاحباط الى منطقة التجاوز ؟

هل كان ذلك بسبب موقف انتمائي ايديولوجي جديد ؟

البطل في قصة « الحصان » يتجاوز حالة الاحباط ، واذا كان البطل في القصة السابقة لامنتميا وهاربا ومهزوزا ، فالبطل هنا منتم ومناضل وثابت .

واذا كان الحصان فيالقصة الاولى خائرا ومحبطا، فالحصان في هذه القصة قوي ومتوثب ، كما وان بطل قصة « الحصان » منتم لموقف ايديولوجي ثوري .

وهذا الحصان لم يرتكن الى زاويته بقوائم أربع وسرج ومحملين . بل كان سيدا يسمع حمحمته فتتيقظ

أذناه ، وتنتصبان ، وحين يسمع عن بعد رنة الصهيل يهزه طرب قديم » .

والبطل « منعم العز » مناضـــل من أجـل قضية سياسية وأساسية ، والحصان قوة رمزية نقلت هذه اليقظة الى مواقع جديدة ومتقدمة في الاطلالة علىالواقع العربي ، ولهذا كان منعم العز متطلعا عبر هذه القوة ، أي انه « يتحين فرص الاغاره والهجوم المباغت » .

ويتوحد مصيرا البطـل والحصان : « قال وهو يرج راس الحصان كما لو انه يرج غصنا لشجرة : « ان هذا أمر صعب .. محزن وصعب .. أن تموت قبلي أليس كذلك ؟ » . وكذلك فلسفته الجديدة للمـوت : « لا بد انك اقوى من الموت .. واقـوى مني ايضا » .

وعلى الرغم من الحصار المميت المتشكل حـول البطل ، فالبطل يبحث كمناضل عن منفـذ للخلاص ، متطلعا باتجاه اختراق هذا الحصار .

ويواجهنا (فعل غير متوقع) حيث ينهار الحصان ذو الغرة البيضاء .. ويموت فعلا بعد أن اخترقت راسه ثلاث رصاصات .

وهنا يتركنا موسى كريدي نتساءل : هل أراد أن يشير الى دلالة الحزن الثوري ، والا فلماذا ماتالحصان ذو الغرة البيضـــاء : رمز القـــوى الثورية الجديدة والمتوثبة ؟ فيما بقي المناضل (البطل السياسي الملتزم) مختبئا بين أغصان تلك الشجرة !

ان موسى كريدي لا يريد أن يصل بنا الىالحقيقة من خلال لجـوئه الى تعتيم صورة المناضـــل الثوري الجديد ، وبالتالي أضـــاع علينا « رأس الخيط » في الموقفالسياسي (الاحباط السابق والتجاوز اللاحق) .

ان قصة « الحصان » تثير جملة من الاشكـالات السياسية في موقف كريدي من قـــوى الثورة التي اتخذت الحصان كقوة رمزية .

وأخيرا ماذا تعني « حلقة الربط الجدلية » بيـن الموقف الايديولوجي للقاص وبين نتاجه القصصي ؟

« ان تثبيت المسؤولية الاجتماعيـة للقاص كخط سياسي تعني أيضا ايجـــاد الانسجام بيـــن الموقف الايديولوجي للقاص وبين نتاجه ، فمن غير المتوقع أن ينتج القاص قصصا ذات شحنة تقدمية ايجابية اذا كان عتيقا في ذهنه قلقا متذبذبا ... » (٣٢) .

من هنا نقول : ان ثمة هوة عميقـــة بين ما يكتبه كريدي وبين موقفـــه السياسي ، ذلك لان قصصـه السياسية خصوصا تشير الى بـــوقف قلق وغامض ومضطرب ، ولهذا فهو مطـــالب بتبرير هذا التعتيم والغموض المقتعل (٣٣) .

وعن جمعة اللامي نتساءل في البدء ، حول أزمة الاحباط السياسي في حياة حكمة الشامي : هـل هي أزمة موقف ايديولوجي ؟ أم هي ازمـــة موقف فكري شخصي ؟ ام هي اجهـــاض لموقف انتمـــائي سياسي سابق ؟

ان حكمة الشامي تسميـــــة مفترضة لشخصية وهمية ، ولا شك في انه كان ينتمي الى واقع سياسي مهزوز بكامل ابعاده الطبقية والسياسية ، وازمة جمعة اللامي تشكل حتى الآن موقفا سياسيا انتمائيا فاشلا من احد الاحزاب السياسية في العراق ، ولذلك فاللامي ما زال متعثرا في ظله ، متخاذلا في موقفه ، معذبا في طقوسه الذاتية ، وبالتالي فازمته هي ازمـــة شخصية فكرية عقائدية .

ولكن حتى متى يستمر اجترار هـــذا الموقف السياسي السلبي الممتد من الماضي حتى الحاضر ؟

والا فماذا يعني أن يتقيأ بطل اللامي ما في جوفه ؟

تمر عملية الاحباط السياسي في حيـــاة جمعة اللامي ضمن هلوسات نفسيـــــة ونرجسية مشحونة بالهوس السياسي .

يقول جمعة اللامي في قصة « ساعات من زمـن الآتي حكمة الشامي » (٣٤) :

« ملاحظة مهمة : يتعين علي أن أوضح بعض أمور غامضة من هذه القصة ، فأقول ان حكمة الشامي رجـل حقيقي جدا ، كان عليه في ١٤ ــ ٣ ــ ١٩٦٣ ان يتصرف ويحسم زمنه بالشكل الذي تقرأونه » .

لقد تقيأ حكمة الشامي لحظة احساسه بالتبرئة ، عندما انسلخ سياسيا مـن موقفه الانتمائي الايديولوجي السابق « أنت ما زلت تتقيأ / لقد برئت تماما » وهنـا يكمن احباطه السياسي .

وتستمر عذابات حكمة الشامي ، وتتضخم العقدة السياسية المترسبة في أعمـــاقه منذ الماضي ، وفي الحاضر يعتلق في وجوده موقف سياسي قلق .

ان الموقف المطلوب في تجربة المناضل السيـاسي الحقيقي هو اتخاذ لحظة حاسمة في المـــواجهة بغية تحقيق موقف قاطـــع للقلق والخلل والتذبذب . والا فاللامي يشكل حالة سياسية نادرة يرثى لها في واقعنا السياسي ، ولهذا فماذا تعني عقدة الكبت السيـاسي الملغوم حتى الآن في حياة جمعة اللامي ؟

« يا سكارى المدينة .. أجيء كالحلم ، وليس لي الا الحب أوزعه عليكم ، فلقد أماتني أن أراكم كالأشياه « لقد ملأتم قلبي قيحا » فقتلت نفسي من أجلكم ... الخ » .

ان الهوس السياسي (ألنفسي والاجتماعي) لبطل جمعة اللامي ــ على الرغم من كونه فوضويا ــ يشير الى واقع سياسي يقطر دما وزيفا وارهابا بين القوىالوطنية والتقدمية والرجعية في ظروف ما قبل الثورة ، وكان من اشكالات ذلك الواقع .

الانشقاق السياسي ـ القمع السلطوي ـ القهر الطبقي ـ التخلف الاجتماعي .

كما نتساءل : من هو « التستري » ؟ ولماذا هو « تستري » ؟ (٣٥) .

ان نحولات جمعة اللامي من حكمة الشامي ومرورا بـ « ع. التستري » و « ابراهيم العربي » و « جمال الدين ابو يسار » وغيرهم ، قضيـــة مهمة لا بد ان نتوقف عندها !

ان جمعة اللامي يتخـــذ من « التاكتيك » أسلوبا سياسيا في تشكيل « الاسم على غير مسمى » ، وذلك لاثارة نوع من الجـدل السياسي العقيم . ولهـذا فالتستري (جمعة اللامي) هو من عرف السرور أي كل شيء ، حتى اصبح شاهدا وشهيدا ، قاتلا ومقتـولا في محاكمات سياسية تذكرنا بمحاكمات الحلاج الصوفية .

فالتستري من عانى ويعـــاني الآن من احباطه السياسي بفعل سقـوطه السياسي ذاته مـن خلال المعتقل .. التعـذيب .. الجوع .. الضياع .. في « نقره السلمان » وغيرها :

« اعترف . قر . لم أعد اعي أي شيء . قر . وكنت أصرخ .. » ـ « أيهـــا التستريون ان هـــذا لمستحيل .. الخ » .

اما سعيد كامل (٣٦) فبطل بعثي ملتزم بعد ثوره ١٧ تموز ١٩٦٨ القومية الاشتراكية ، وقد « تحـولت ذاكرته الى منقع للعذاب » لماذا ؟! لانه « لم يكـن عـلى استعداد لينسى كل شيء » ، ما زال ماضيه السياسي يؤرقه ، ولهذا كان يفكر باعادة بناء نفسه وفق مـوقف ايديولوجي انتمائي جديد : « قال ايضا : ان البـلاد تعيد تكوين صورتها من جديد » .

ومعنى ذلك انه لم يتجاوز احباطه السياسي بقدر ما يريد أن يتجاوز « علمتني التجارب والمحن والسجون ان الثوري لا بد من أن يجاهد نفسه » .

ان الظاهرة السلبية التي تبقى معلقـــة في عنق جمعة اللامي تكمن في ردود الفعل السياسية (النفسية والاجتماعية) التي يعاني منها جمعة اللامي ذاته « فهل انتصرت على نفسك يا سعيد كامل ؟.. ها هو الوطـن ينتصر على نفسه يوميا ، ها هي الشموع تتبدل ، هؤلاء هم العمال يهزجون ويهتفون للثورة والاشتراكية ، ها ان كل فراغ في الواحد يسده صوت واحد : تحيا الثورة ، لكنما ، أنا سعيد كامل كيف شاركت في هذا الطوفـان العراقي العظيم ؟.. » .

وهنا تكمن مشكلة جمعة اللامي : ولا أدري لماذا يلجأ (سعيد كامل) الى الخمرة والثرثرة في واقـــع ما بعد الثورة ؟ هل يلجأ الى ذلك للتنفيس عـن مرارة الماضي السياسي ؟ أم للتعويض عن احباطه السياسي ؟

« هبط الماضي في راسي . السجون والمعتقلات . المقاهي ونوم الارصفة . العلاقات الكاذبة . الخدر الليلي المتواصل . انما الحاضر أيضا كان يتقدم نحوي واتقدم باتجاهه » .

كيف يفسر لنا حكمة الشامي حقيقته السياسية ؟!

ان اللامي في أقنعته المتعددة يكشف لنا عن ذات متأرقة بموقف سياسي قلق لا يحتمل الجدل السياسي، ولذلك فهو مطالب بتبرير أزمته الشخصية المتكـررة ، وأن له أن يحسم موقفه (فعلا) من ماضيه السياسي العقيم .

وثمة ملاحظة أخيرة : ان الخلفيـــة السياسية للقصة العراقية تكشف ما بعد الثورة عن موقف متأرجح يصطرع فيـــه القاص بين النكوص والنهوض ، وهذه البؤرة افرزت أبطالا قلقين أو مهزوزين ، ولهذا نجدهم متخلفين عن مسيرة الثورة بحكم تركات الماضي السياسي المترسبة في أعماقهم ، وبالتالي فهم يمارسون الاعتراف والتكفير عن انكساراتهم واحباطاتهم المتخلفة (٣٧) .

(يتبع) بغداد

هوامش ومراجع

(١) وينطبق قولنا على :
في سبيل الزواج ١٩٢١ ـ مصير الضعفاء ١٩٢٢ ـ النكبات ١٩٢٢ .

(٢) وينطبق قولنا على :
جلال خالد ١٩٢٨ ـ الطلائع ١٩٢٩ ـ في ساع من الزمن ١٩٣٥ .

(٣) مختارات ذو النون ايوب ، ص ٧٤ .

(٤) الكادحون : قصص ١٩٣٩ ـ مختـــارات ذو النون ايوب ، ص ٣٦٥ .

(٥) برج بابل : قصص ١٩٣٩ ـ مختارات ذو النـــون ايوب ، ص ٤٩٧ .

(٦) المصدر السابق .

(٧) ونستثني من ذلك القصة الطويلة « اليد والارض والماء ١٩٤٨ » وهي تطرح شريحة برجوازية وطنية لا تستند الى ايديولوجية ثورية محددة في معالجة وتعميق الصراع الطبقي بين الفلاحين والاقطاع ، وهي تتعلق كما يقول ايوب بـ « اليد المشلولة والارض المحتكرة والمياه الضائعة » وبالتالي فقد فشلت في تحقيق التوازي بين الاهداف والآمال الذاتية والموضوعية .

(٨) صور شتى ـ ١٩٥٤ ـ قصص ، ص ٦٩ .

(٩) الادب القصصي في العراق ـ ج ٢ ـ وزارة الاعلام العراقية ـ بغداد ـ د. عبد الاله أحمد ، ص ٦٧ .

(١٠) من مجموعة « وتحطمت الاغـلال » لحـــازم مراد الصادرة عام ١٩٥٨ .

(١١) ومن المجاميع التي تصور واقع ما قبل الثورة والتي صدرت عام ١٩٥٨ مجموعة غالب عبد الرزاق « مملكة الشياطين » .

(١٢) الادب القصصي في العراق ـ المصدر السابق ، ص ٦٨ ـ ٦٩ .

(١٣) زقاق الفئران ـ وزارة الاعلام العراقية ـ بغداد ١٩٧٢ ، ص ١٧ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ٤٧ .

(١٥) اشارة الى مجموعته القصصية « دماء أخضر » الصادرة عام ١٩٦١ .

(١٦) اشارة الى مجموعته القصصية « الدم ومعركة المصير » التي صدرت عام ١٩٦٣ .

(١٧) اشارة الى مجموعته القصصية « الشخص الثاني » التي صدرت عام ١٩٦١ .

(١٨) اشارة الى مجموعته القصصية « الانتظار والمطر » الصادرة عام ١٩٦٢ .

(١٩) وفي مجموعته « مرح في فردوس صغير » التي صدرت عام ١٩٦٨ ، نجد ملامح واضحة للانكسار والاحباط السياسي بعد ردة تشرين ١٩٦٣ ، أما في مجموعته « الق ما في يدك » الصادرة عام ١٩٧٠ ، فاننا نجد أجواء مختلفة يشيع فيها الضياع والحرمان من خلال مواقف غائمة وغامضة معظمها تنتهي من حيث تبتدىء بالوجودية .

(٢٠) راجع « ويكون التجاوز » ـ وزارة الاعلام العراقية ، بغداد ١٩٧٤ ـ محمد الجزائري ، ص ٤٥ .

(٢١) أمراض القصة الواقعية القصيرة ـ أنور الغساني ـ مجلة الاقلام ـ العدد الخامس ـ حزيران ١٩٧١ ، ص ٩٤ . وينطبق هذا القول على قصص فاضل العزاوي ـ عبد الرحمن مجيد الربيعي ـ يوسف الحيدري وغيرهم .

(٢٢) ونستثني من ذلك عبد الرحمن مجيد الربيعي في « ذاكرة المدينة ـ الخيول ـ الوشم ـ الانهار ـ القمر والاسوار » وعبد الامير معلة في الجزء الاول من روايته « الايام الطويلة » وموفق خضر في « الاغتيال والغضب » .

(٢٣) من مجموعته القصصية « ضمير الماء » التي صدرت عام ١٩٧٢ بيروت ، ص ٥ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٥٣ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ١٠١ .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ١٠٩ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ١٢١ .

(٢٨) خطوات المسافر نحو الموت ـ منشورات دار الكلمة ـ ط ١ ـ بغداد ١٩٧٠ ، قصص ، ص ٦٠ .

(٢٩) وتساؤلات البطل هذه ، نسخة مكررة من تساؤلات البطل المحبط أيضا في قصة « الشمس خارج السور » ، المصدر السابق ، ص ٣٦ ـ ٣٧ .

(٣٠) وتذكرنا فكرة الحصار والخوف والاحتضار المتشكلة حول بطل كريدي بفكرة بطل ناتالي ساروت المحاصر في (انفعال رقم ٢٢) راجع « انفعالات » قصص قصيرة جدا ـ والانفعالات والرواية الجديدة ، ترجمة وتقديم فتحي العشري ، ص ٥١ .

(٣١) قصص مختارة من أدبنا القومي الاشتراكي ، اعداد موسى كريدي ، ص ٣٩٣ .

(٣٢) أمراض القصة الواقعية القصيرة ، المصدر السابق ، ص ١٠١ .

(٣٣) وينسحب قولنا بصورة خاصة على القصص التالية :
(جرح في شمس هادئة ـ الحلم ـ النسر ـ الحية ...) .

(٣٤) من قتل حكمة الشامي ـ مجموعة قصص ـ وزارة الاعلام العراقية ، ص ٥٢ .

(٣٥) اشارة الى قصة « التستري » المنشورة في قصص مختارة من أدبنا القومي الاشتراكي ، المصدر السابق ، ص ٧٨ .

(٣٦) اشارة الى قصة « الثلاثية الاولى » المنشورة في مجلة الاقلام ، العدد الرابع ، نيسان ١٩٧٧ ، ص ١٤٨ .

(٣٧) ويشير سعد البزاز في مقدمة مجموعته الاولى « الهجرات » التي كتب قصصها بين (١٩٦٧ ـ ١٩٧٠) الى النكوص السياسي في الماضي في ظل النهوض الثوري ما بعد الثورة حيث يقول :

« هذه القصص تمثل مواقف سابقة ، لم تزل فيها شوائب النكوص والابطال المهزوزين .. فلنكن وثيقة تعرية لتلك الفترة التي أنضجت أفكار مرحلتنا المتجهة نحو الاشتراكية والمفاهيم المنهجية للثورة .. والفرح الحقيقي للانسان . والبطل المهزوز الآتي بين يديك .. حين يفل ، لا ينتهي .. لسنا نقوى أكثر من الكشف والادانة .. لاننا محاصون بتركة من الافكار الرجعية والليبرالية وتراث من المفاهيم السوداء .. ولن يكون الادب الاشتراكي الواضح قبل أن يكون هذا الكشف » ، ص ٥ من « الهجرات » .

كائنات صغيرة في وطن يموت

★★★★★★★★★★★★★★★★★★★ لوحة قصصية بقلم : محمد علي فرحات

١ ـ اوهام خجولة :

الليلة يندم ، يمسك بخيط الخيبة حتى طرف الجنون . يصاب بالعي عقله الليلة ، ما يلبث ان يفصح الى الداخل ثم يطفح من الفم ، تلهج الألسنة التي اثقلتها الحكمة البائدة ، وتأتي ساعة التخلي : استاذ المنطق يحمل عصفوره ويغرد « يشخط » العصفور ثم تتلاطم الاصوات في فمه الذهبي ، تسقط بقع من الدم على رصيف « الحمراء » .. الصحافي يطلق ثلاثا لغته القديمة ، لديه كان يتتالى الكلام محدودبا ناغما ، رفّ حجل فريد الرماد . الصحافي يقدم سلطة الكلام الجديد : كبة نية ،برنامج مرحلي، بيان استراتيجي ، اعلانات مبوبة ، اوهام شعرية ، لعبة برلمانية ، خطوط للتماس ، نقاط للارجوع ، فعل الامر « استقل » دون تحديد للفاعل المستتر اهو العالم او الرئيس او الله او الطفل الذي يهم بالولادة ؟

الليلة يندم ، ينتشر هباء الكلام . لو شعرة بين الغي والحق . لو شعرة توصل لقال عاليا ما يهمسه واعلن الوطن . ليس عقلا شمعيا ما يفكر ، ليس جسدا شمعيا جسده ، وكم هو عاطش الى ماء الوطن القدسي : اينما وقع فعلى خطأ وكيفما قام فان له قيامة المأخوذين بحدّ المدية ، طبول الرعب تقرع وهو اضاع الطريق ، احترقت خلفه مراكب العودة .

يا طارق الشجاعة لماذا استقلت في هذا الزمن ؟

الاشياء ما عادت الاشياء . المخلوقات كلها تمارس لعبتين ، اولى للجهر وثانية في المخادع . من انت ؟ . تكاد تنسى لكثرة ما راوحت بين المواقف الرسمية والمواقف الخاصنة ، واذا قررت اخيرا فهو القرار الهام: رقم أحمر تعلقه على ظهرك وتؤمن خط الاوتوبيس المستحيل بين بيروت وبيروت .

علي يخزن اوهاما ساخنة لايام الشتاء ، يجمع هنيهات اليقين لساعات التخلي . منى تهرق دمعا امام المرآة ، ترى خلل اللمعان بريق مرج تنسحب عليه الوان الزهر . بين الحائط والمرآة تجلس منى ، ترسم بحرا جبلا على منديل الورق . يأتيها طيف الذي اختار منفاه في عالم الانكلوسكسون . تدخل منى في منى ،تتحصن، تقفل باب الذاكرة ، تسدل الستائر على الايام القديمة .. وتأتي ليلة ، يا ذات ليلة باردة ، تموت الاميرة في الفلعة . ويحمل ساعي البريد كلمة رثاء عقلانية كتبت بلغة اجنبية .

٢ ـ القمح السكري :

احضروا القمح المحلى لزيارة الموتى هذا الصباح. قبل بزوغ النور نزيح من طريقنا الضباب والندى المتطاير . باكرة زيارة الموتى ومقدس ترابك يا ارض، ايتها الام . يا ذات الابناء العاقين.

القمح السكري أحضروه ، القبور البيض في نهود التلال تنتظر (نحن على عجل) قبل ان ينشق النهار عن دوي المدافع وباعة الكلام والجرائم الملفعة بالذرائع الوردية .

ذوات الوجوه النورانية يتلفعن بالابيض، يتوحدون وغبش النور الاول . امينة تحمل جرة القمح ، تنثر الحبات فوق الشواهد :

يا زائري لا تنسني	من دعوة لي صالحة
ارفع يديك الى السما	واقرأ لروحي الفاتحة

ترفع امينة وجها الى السماء ، واليد تنثر على الارض الحبات (قال الشيخ ان فعلها من ترّهات الاولين) رددت النسوة حكايات الاسلاف عن رغبات الموتى : القمح المحلى بالسكر ، لتخصبه التربة وينبت الى الاعماق . القمح المحلى لتنقده العصافير وتعلو الى السماء أجنحة قريبة من روح الكون العظيم .

● هل شهدت تبدل الفصول واحسست نبض الارض في ارتحال النبات واقبال البذور ؟

ـ انني مواطن منذ اكثر من عشر سنوات .

● أنمت ذات صيف في عرزال الوزال ، ونشرت

ثياب أطفالك على العوسجات ونصبت المطافح لعصافير الخريف ؟

ـ أنت غبي وثرثار ، ماذا تخبىء في برذعة حمارك؟

ما خف حمله وغلا ثمنه .. وفكرت امينة كيف لها ان تحمل التراب وشواهد القبور .

ـ اسرعي ايتها الفلاحة الحمقاء ، لا مكان هنا للمدنيين ..

سارت قوافل المهجرين . سراعا كانوا يعبرون الكوابيس الصغيرة نحو تابوس الشمال الاكبر . لم يفتشهم احد . كان بشار الصغير يهرّب في جيبه حفنة من التراب . قال سيصنع منها قرصا يضعه تحت جبهته وقت الصلاة . كان يحس انه سيصلي في ارض بعيدة خلف البحور السبعة .

وصلوا الى مدينة بلا وجه . بالايماء تحادثوا مع سكان بلا لغه .. تذكروا امينة التي تخلفت في عالم اثير ولا يتسع للمدنيين . شاعت سيرتها على السنة المهجرين .

قالوا وقالوا وتفو لوا انها بنت غرفة من شواهد القبور واعتصمت بالموتى . تطلعت الى أرض تحترق واحست نبات القمح السكري ، يخصب الى تحت ، الى مدينة الموتى الترابية .

بشار الصغير كتب عن امينة اولى انجازاته . كتب ماده اضافية في شرعة حقوق الانسان :« للموتى الحق في سكنى قبورهم دون اية موانع ، وتعتبر باطلة عقود البيع الخاصة بالمقابر . ويحق لاقارب الموتى ان يسكنوا فوق القبور ، ويدفنوا في غياهبها دون اية موانع ، ومهما تبدلت السلطات الزمنية » .

٣ ـ هيلانة الميلاد :

موكب الصوت والايماء يرتل لراحة الموتى ليلة الميلاد . قطط الارض المهجورة ترفع برؤوسها الى السماء ، تصعد اصواتا في الليل وتبحث عن قمر يضيء بين منفرجات الغيوم السود .

العجائز في بيوتهن يبللن دموعهن بالقطن ، يتسلين بغزل الاوشحة . أشباح الحانات تلوح بمناديل الدخان ، والرجال الذين اضاعوا ظلالهم تحت المصابيح ويعودون في لحظة الدمع ، يعانقون الحقيقة الحزينة، ثم يغيبون في مدى الشارع البحري .

العذراء هيلانة ماتت ليلة الميلاد .

كانت الاجراس ثقيلة ، وحبل الكنيسة لا يطاوع الايدي المصبغة بدم الصدّيقين .. العذراء هيلانة تسمع من مضجعها صوت الموكب الفريد يرتل لراحة الموتى .

التجربة الاخيرة كانت حقيقية . اوقدت شمعتين على جانبي السرير ونامت . تغطت بالابيض وماتت هيلانة .

هي المرة الاولى . ترتاح العذراء التي جربت وما جربت عبر سنوات البحر والشمس والنار .

فارس الاحلام النمساوي مات من فجر عمرها . السيف غطته الثلوج . والياقات المنشاة اتشحت بصفرة الخريف في غابات أوروبا القديمة .

الزمن البطيء أسرع من خطوه وبدأت الاشياء تفقد حميميتها .. تهرب هيلانة الى الثبات الجميل الى البحر. حيث بيروت تمتد شوارعها البحرية تؤالف على ارصفتها كل الالوان ، تسكن تحت سطح القرميد امم. وعلى ادراج البناء الواحد تتناغم حروف اللغات .

هيلانة تعانق مدينة الزمان البطيء . تقرأ بكل اللغات ملغات الانتظار .. الزبد يحكي على الشاطىء اخبار رحلته الطويلة ، يستريح على الرمل ويبلل قدمي هيلانة .

(البرنامج الخارجي للعذراء :)

- ابتسامة للضوء المقدس .
- تحية الصباح للشاعر الآتي من الجنوب .
- قطع اللحم للقطط المتشردة .
- سحب السلة والحصول على الخبز وصحيفة الصباح (بالفرنسية)
- القهوة بالحليب
- فاصل من صلاة الوعي .
- الذهاب الى الدكان .
- استطلاع الاخبار الخاصة من عجائز الحي .
- الغداء .
- القيلولة .
- زيارة الشاطيء .
- ممارسة التبصير بورق اللعب .
- الموسيقى حتى منتصف الليل .
- طوارىء الاحد : زيارة الكنيسة .

(البرنامج الداخلي :)

- حوار مع الاشياء والزمان .
- رحلة مستعادة الى الطفولة .
- تفصيل المحدودات ونشرها في المطلق .
- زمن احتياطي : للذاكرة وحكايات القطط وصوت الامواج وتشكلات الافق الغارب .

الكلاب تعوي قبيل الزلزال ، لكن قطط بيروت المتشردة تموء قبل الحرب ، وحين كانت هيلانة ذات صباح ترمي بقطع اللحم فهمت النذير واستعدت للاتي: تحصنت هيلانة في بيتها وجمعت مؤونة لحرب قاسية .

البحر القريب ابتعد ، وبيت هيلانة صار في مدينة داخلية ، تغيرت جغرافية الساحل ، وهيلانة الداخل تعرف ان الانسان يفصل عالمه كما يريد : يدفأ في الشتاء ويرتجف في الصيف بردا ، يسبح في الصحراء ويبحث في مدن الشواطىء الخصيبة عن الواحات .

تعتذر هيلانة لنفسها : الانسان يفصل عالمه لا كما يريد بل كما يسمح له أن يريد ، وهيلانة رسمت حصنا وشباكا للمراقبة وجلسة للانتظار :

رات مدنيا يموت على الرصيف ، صحفا تصرخ ، وجوها تمتلىء حماسة ثم تصفر من الخيبة ،اسلاكا شائكة توضع بين الرأس والساعد بين اللسان والكلام، حدودا ترسم على جسد جريح واياما للتآكل السريع .

رات عملة جديدة تقلبها الايدي ، وجها للهزيمة وآخر للنصر ، ورات هيلانة زمنا يتسارع ايقنت ان بيروت تغير جلدها وانها تدخل في جحور الطلاسم .

كان الشاعر يزداد فشلا ويحترف الكذب،والعجائز يرحلن الى مدن السلام والسرعة .. البحر يلملم امواجه والزبد ، يرحل تاركا خلفه صخورا جارحة ، وهيلانة تنتظر وتنتظر .

وحين اشتدت الرياح الحارة تحولت المدينة الى اطلال بائسة وتافهة ، هدأت المدينة ووقفت هيلانة على الشرفة لتسمع مجددا نذير القط .

انتظرت العذراء ، كحلت عينيها بالضوء ، مارست برنامجها الداخلي بادمان شديد .

هي ليلة الميلاد تقبل ، تتغطى العذراء بالابيض وتموت . شمعتان تذوبان على جانبي السرير ،وحين الانطفاء تعود هيلانة الى طروادة .

٤ ـ الابيض :

« الابيض » كان أبيض الوجه مستديره ، مكسوا بالصحة الخجولة بما يكفي ليقال عنه ربع القامة مائل الى السمنة .

شعره تساقط مبكرا ، فبدت جبهته العريضة كسهل تغطيه ثلوج الشتاء الاولى .

حين يمشي لا تسمع وقع خطواته لانه الف احذية المطاط ، فلا يتلاءم خطوه الساكن مع جلال حضرته لدى من يراه لاول مرة .

رجل له حضور السر وغياب الحقيقة ،وفي حالاته جميعا يبدو الصمت شعارا لا يجارى .

ولطالما تساءل عارفوه : في اي المواقف يمكن ان يتكلم « الابيض » ؟ انه حين يطلب الطعام يومىء أو يثرثر بكلام هو الى الهمس اقرب .

لا يعرف احد من اين جاء . الذاكرة ترجع الى الرؤية الاولى : « الابيض » جالس الى صخرة الشاطىء يتطلع نحو الافق ، وفي الليل تضمه غرفة خراب من بقايا بيروت البحرية ، وبين النظرة الى الافق وساعات النوم يقوم « الابيض » بالخدمة في منازل الجيران ، ويكتفي بصحن من الطعام وحبة فاكهة ، وبين الحين والاخر البسة قديمة يستر بها جسده .

الاحد عطلة « الابيض » لا يعرف احد اين يمضيها. قال بعضهم انه رآه مصادفة مع امراة عجوز يتحدثان راسا الى راس كأنهما يستعيدان سرا دهريا ، ولم يستطع اي من الجيران ذكر رؤية اخرى « للابيض » في عطلته .

.. يكبر اولاد الحي و « الابيض » على حاله ، تتعقد الهموم و« الابيض » على بساطته ، تكثر المشاغل على السكان و« الابيض » يحتفظ بوقته الرحيب ويواصل تأملاته في الافق البعيد .

تتقارب الآفاق ، تتآلف المسافات ، تتوحد الهموم الصغيرة في بؤرة الهم الاكبر ، تحتقن الوجوه كأنها تهم بالصراخ ، تتشنج الاجساد كأنها ستبدأ القفز الصعب .. و « الابيض » هادىء الوجه وضاح الجبهة، ينفذ النظام الدهري لزمنه الخاص .

وحين قام ما يشبه القيامة ، وكاد الانسان يلهو عن اخوته وامه وابيه ، أنبتت ارض بيروت بارودا وسماؤها قنابل ، ولم يلتفت احد الى « الابيض » .

تهدأ الخواطر قليلا ويتراسل الكلام بطيئا وتتواصل العواطف هونا ويبدأ كشف الزمن القديم .

يلاحظ الجيران كما المفاجأة ان « الابيض » قد اختفى . أين ؟ لا أحد يدري .. ويكاد البعض يشكك حتى بمجرد وجوده السابق .. صار « الابيض » أسطورة ، وفي ليالي البدر التمام ، يبدو خياله على صخرة البحر يشرب حفنة من مياه المعادن ويتأمل في الافق حلكة السواد .

بيروت ـ خريف ١٩٧٨

قصيدة مترجمة، وأخريات..

كاظم جهاد

(١) حسنا فعلت حين خرجت ، يا آرتور رامبو !

قصيدة لرينيه شار

حسنا فعلت حين خرجت ، يا آرتور رامبو ! سنواتك الثماني عشرة المتملصة من الصداقة ، من العدوان ، ومن ثرثرة الشعراء الباريسيين ، من طنين النحل العقيم في عائلتك شبه المجنونة ، حسنا فعلت حين نثرتها في مفترق رياح أربع ، حين قذفت بها تحت حدّ المقصلة الباكر . لقد كان لديك ملء الحق في أن تهجر ممرات الكسلى ، وحانات القياثر البوّالة ، من أجل جحيم الدواب ، تجارة المخدوعين، وصباح خير البسطاء .

هذه القفزة العابثة للروح والجسد . اطلاقة المدفع هذه ، التي تبلغ هدفها لتحطمه . نعم ، هذه هي حياة رجل ! ان أحدا لا يستطيع ، لدى الخروج من الطفولة ، أن يحطم حالا مجاوره . واذا كانت البراكين لا تغير الا القليل من المواضع ، فان نثارها يجوب الفراغ الكبير للعالم . حاملا له القصائد التي تغنّي في جرحه .

حسنا فعلت حين خرجت ، يا آرتور رامبو ! اننا نفر نحسّ ، دون أن نمتلك الدليل . السعادة الممكنة معك .

مترجمة من مجموعة :
« الينبوع الحكائي »

(٢) ليل

وحدك يا سعدي وهذا الليلَ
ليل خرافيّ بلا منتهى
ليل ، ولكن لا كمثل الليل !

(٣) تنويمة الروح الساهرة أبدا

سنرقد في الزمان ــ العدل ،
نحضن أمسنا وننام ،
ثمة صحوة في النوم تنهض ،
ثمة فيه عاطفة تشب ،
وخلف مملكة النعاس شعوبك الاولى
تخفّ اليك محتفلات .

●

سنرقد في الزمان ـ العدل ،
نحضن جمرنا وننام ؛
ثمة : حيث آيات الوجود
منزّلات ، ثمة الارحام تصهل ،
ثمة الولدان خالدة ..
تطوف عليك ، ثم تطوف عليك بالكاسات

●

سنرقد في الزمان ـ العدل ،
نحضن دمعنا وننام :
نترك طيفنا المحيي
على العتبات سحاحا ، على العتبات
وآيات الوجود منزلات : آية في الحبّ ،
أخرى في نهار الشعر ،
ثالثة بها تتشقق الاستار ،
يسفر وجهه المحجوب ،
رابعة ؛
وخامسة ،
وسادسة ،
هنا
تتنزل الآيات .

●

لمن كفروا
بآلاء المحبة : والطفولة ، والنهار ـ الشعر ،
سوف نعمّق الحفرات
سلاما
في الزمان ـ العدل نرقد ؛
هل يوافينا
زمان مات ؟

(٤) عام ٧٧

(الى أصدقائي)

كتبت لكم عن رقى غاليه
عن جواهر عاد بها المد
كتبت لكم عن قوى
في البواطن مكنونة . عن بطاح

●

كتبت لكم في القوى
في العناصر مؤتلفات ومختلفات
في الاواصر منحلة ،
ثم مجموعة ،
فيّ ، أو ، في سواي
كتبت لكم في الصدى ، واخوة نفسي
اخوة نفسي مع الشيء .

●

كتبت لكم عن هوى جارف فيّ يسعى
الى أين ؟ من عارف من يسجّر هذي الحروب ؟
أبالسة سكنتنا
ومغمضة سارت الروح صوب الهدف .

●

كتبت لكم عن أخي ـ صاحب التجربه
عن حلولي به
عن طوافي به
ضامرا ونحيلا ومكتنزا بالعلوم
عارفا
بالطبيعة قلابة ، بالسلوّ ، وبالحالة البشريه .

●

كتبت لكم . وكتبت لكم . وكتبت .

●

كتبت لكم عن أخي ـ صاحب التجربه
غائبا
يتحلل في الريح كالقطر ؛ منسحبا
عن طوافينه ؛
مرخيا في الخضم العتيّ الشراع .

●

كتبت لكم : هل يضيع الذي قد كتبت ؟

●

كتبت لكم عن لقى غاليه
عن جواهر عاد بها المدّ
كتبت لكم عن سراويل
وعن أجنحه
وكتبت لكم عن بلاد

باريس

« مزامير للموت والولادة »

عبد الرحمن عمار

— ١ —

ممنوع ان تصمت
ممنوع ان تتكلم
واذا خالفت الامرين
تعدم
تعدم

— ٢ —

مقبل
مقبل كركام الصدى عريك الآدمي،
فمن اين يأتيك هذا البوار ؟!
دعيني افتش في جمرة اليأس
عن درعك التقني ،
دعيني
سأعلن من عمق ذاك الحنين المحاصر
اني أخيّم بين حفافي الحراب
وبين نضوج السنابل ...
اني اعارك آنية الصمت
فوق الشفاه الكسيرة ...
اني أحاور عصفورة الضوء
فوق القلوب الضريرة .
ما آن للجرح أن يتجول بين التراب
الرجيم
وحول رخام القباب
ويصبح فوهة مزهرة ؟!
مقبل
مقبل
ربما في غد سوف ينأى الصدى ؛
فاسكني في خوابي دمائى
حريقا وثلجا .
ففي زمن موغل بالمهانات
أبصرت خلجانك المقفرة
يفتح الصيف فيها الكوى
ويرود المسافات شرقا وغربا
ويغرز بين التضاريس أوتاده
فدعيني أقول :
اسمعي يا طقوسا من اللهو والمغفرة
انت ساربة تطبخين الحصى
في ضجيج المطارات ..
في القاعة المستديرة
فوق أرصفة الوطن المتصالح
ساربة ، انت ساربة
لن ترودي بروق الازاهير
لن تدركي ابدا سدرة المنتهى .
فاطبخي دائما في القدور الحصى
ابشري يا عقول الجياع
ابشري
ان ضرع الموائد والكلمات الكسيحة
في كل حين كريم
وعما قريب
سيثمر بالزبد المرّ
والتخمة — المقبرة .

— ٣ —

تروي الكتب الجغرافية
ان الربع الخالي
محصور ما بين جبال عمان
وبين هضاب الاحساء .
لكن الربع الخالي في أدمغة الشعراء
يصبح غانية تتنزه عند سهول الانبار
وتقطف تفاح الشام
وتضاجع نبع النيل المقهور
وتسمر في ليل القحط مع الساقية
الحمراء .

— ٤ —

آه يا زمن العقم ،
يا زمن الوطن العربي
استلانت لك الهامة المشتهاة
فطال انتظار الغمام

وطال مقامك تحت الجلود
سباخا قطنت
وفرضت في لجج الملح ،
تحت العباءات عهرا حرونا
والسنة لا تعاف النباح ،
فآه اهترىء يا زمان القبائل
لم يبق في قارب الحزن
صناجة لاحتمال الخطيئات ،
لم يبق في جثة الارض
زاوية لاختبار الفخاخ ..
اجترار الاسيد ..
احتواء العفونة .
قلت ، أقول :
اسمعي يا طيور النيازك ،
كل الطحالب تنمو وتزهر
وكل السهوب تبور .. تبور
وكل الجهات تضيق .. تضيق
فأين الملاذ ؟..
وأين الملاذ ؟..
أقول :
اسمعي يا طيور الدماء
ــ من الطاعن الصدر ؟..
ــ رمح عرفناه من أين يأتي
ــ من الطاعن الظهر والخاصرة ؟
ــ خنجر كان يلبس في سرّة العتم
« كوفية وعقالا »
ــ اذن آلة القتل نحن
ونحن القتيل
ــ نعم أنتم القاتلون
وأنتم رجيع الصدى في صحارى المدينة

ــ ٥ ــ

حين يصير الرأس العربي دريئة
يختبر البنتاغون به
أحدث ما ينتجه من مبتكر حربي
اتشظى في صمتي الوطني
حين أدور كما المجنون العاشق
أبحث في قاموس الوطن العربي
عن بدني المفقود
ولا القى بين الاوراق الصفراء
سوى التالي :
« اني أشجب
اني أستنكر
اني احتج
واني ... اني ... »
يتحول هذا الورم القلبي
الى قنبلة موقوتة
مع وقف التنفيذ .

ــ ٦ ــ

أيها الوطن الخام
يا أيها الوطن الخام
هل أنت مقبرة في شروخ العواصم
أم أنت فأل الولادات ؟..
عرس المصابيح ؟..
اني احتويتك في سفر الشعر
فاجعة للسقوط
فكيف أحاور موالك الدموي ؟..
وكيف أطارد فيك ذبول الاقاليم ؟..
كيف أدجّن معصرة النفط ..
مقصلة القمح ..
مروحة الكلمات ــ الشعارات
مروحة الذعر ؟..
« معصرة النفط تطحن جلدي
تدور وتطحن جلدي
فآه
تدور
وترحل عبر ضباب المحيطات
ثم تعود محملة بالطيوب ، النجيع ، السموم
لتطحن جلدي
فآخذ منها جبالا
وآخذ منها بحارا
وآكل أشرب
أشرب آكل حتى أباد » .
. . . . .
اريدك يا أيها الوطن الخام
في بؤبؤ العين طميا خصيبا
وحبة هال .
اريدك برق الولادات
سرب الطفولة
نهد الامان .
اريدك خبزا ، كتابا ، وسيفا
فكيف أصوغك ما اشتهي ؟..

ــ ٧ ــ

ما بين مصب النهر ونبع النهر
عشب محترق وصقيع يتكاثف
ثم يحاصر عري الاطفال
وفانوس منطفىء
وقلوب أرمدها الرعب
فراحت تتكور في دائرة العتم
وتمسك جدران القبر .
ما بين مصب النهر ونبع النهر
أسياط لاهثة
وكلاب تنبح فوق الشرفات
ومشنقة تتقرّى الاعناق
فمن يسبح ضد التيار ؟!
ومن يسبح ضد التيار ؟!

ــ ٨ ــ

انجم الدمع موارة بانشطار الخلايا الحواضن
ها يعزف الرمل في معبر النطق
بين الهناءات والسبي
لحن الوجوه الكليلة ،
فارسمي غربة الوجه بالوشم
يا نبضة الجوع
يا رعشة المزن عبارة للخروج
ارسمي غربة الوجه ميلاد زيت المصابيح
في رهجة الطلع والنخلة الصاعدة
وارسمي غربة الوجه في لهجة النصل ،
عرس النبوءات يأتي كرائحة العشب
عند احتضار المآتم
عند اختمار النهوض
وعند رحيل المهار .. المهار
مع الطلقة الواعدة

دمشق

قصة قصيرة

سمكة بحرية عارية ...

بديعة امين

لم يكن يـدري لِمَ كان يتملكه ذلك الشعور الغريب . والشيء الاكثر غرابة انه لم يكن يعرف تماما ماهية ذلك الشعور . غير انه في لحظات يخيل له أحيانا انها لحظات تستقطبها قوة تقع خارج نطـاق ارادته . يحس كما لو كان يعاني من مرض غريب الاعراض ، يولد لديه شعورا متعمقا بالعري .

كان يتحسس ملابسه مثلما يفعـل أعمى يتلمس الطريق . وما ان تغادر راحتا يديه بدلته ، بعد أن تتأكدا انها هناك تنسدل بأبهة عـلى ما كان يسميه « هيكلا عظميا » وهو يمازح زوجته بحجمها الذي يتجاوز كثيرا حدود الطبيعة ، حتى تعودا لتتحسساها مـن جديد . وقبل أن يغادر البيت صار كثيرا ما يطيل الوقوف أمام المرآة ، يتفحص بامعان الشخص الآخر الذي يقفقبالته مزهوا يبتسم له باعجاب . واذ يقتنـع ان كل شيء على ما يرام ، يدير لها ظهره .. يسير خطوتين أو ثلاثا .. ويتوقف فجأة .. يفكـر .. يستدير الى المرآة مـن جديد .. ويعود يتطلع الى كل جزء من ملابس الشخص الآخر والوجه الذي يعود فيبتسم له من جديد .. ولو لم يكن ملزما بتقديم ما أنجز للطبع في وقت معين ، فان الوقت الذي يستطيع أن يقضيه أمـام المرآة ، يمكن بسهولة أن ينزلق من حساب زماننا .

في البدء كان يبذل جهدا فوق طاقته وهو يحاول ان يتجنب أنظار زوجته حين تشتد عليـه وطأة ذلك المرض فتسمره أمام المرآة . غير ان تكرر النوبات بوتائر متعاظمة ، جعل ذلك في حكم المستحيل ، حتى بات وقوفه أمام المرآة وتطلعه فيها على مرأى من زوجته أمرا اعتياديا .

كانت زوجته تحسّ بابتئاس حقيقي حين تشهـد تلك الظاهرة . ومما كان يزيدها حزنا انه لم يكن يستطيع ان يقدم أي سبب معقول يبرر فيه وقفاته الطويلة تلك .. والامر الاكثر اثارة للاستغراب ان هـذا التطور اللافت للنظر في سلوكه كـان يزداد تجليا مع ما كانت تظنه تصاعدا في نشاطاته الذهنيـة التي كانت تتشكل في مخلوقات فكرية عجيبة متباينة الاشكال والالوان . كانت زوجته تنظر اليه بذهول وهو يمارس طقـوسه اليومية أمام المرآة ، فيما كان قلق مستبد يسكـن أعماقها .. أهناك اخرى ؟ كيف نستطيع كشف ما هو خبيء ؟ هل تجاوز نقطة اللاعودة . أم ان ثمة أملا في انها قد تكون على خطأ ؟ لو حطمت المرآة .. فهل سيعود الى حالته الطبيعية ؟ ستتحمل كلَّ شيء حتى غضبه حين يكتشف الامر .. ولكن العاصفة ستمر .. ويعود كل شيء الـى هدوئه المعتاد .. ويعود هو انسانا سويا مثلما كان قبل عهد ليس ببعيد . غير ان توقعـاتها جاءت على غير ما تريد . فقبل ان تهدأ العاصفة غـادر البيت . كان الخوف والندم يمزقانها . الا انه عـاد بعد قليل وقد جاء بمرآة جديدة أكبر مساحة من الاولى .

حين جاءت المرآة الجـديدة ، أيقنت الزوجة ان زوجها لم يكن بعيدا عن حالة اضطراب نفسي . وكـان ذلك يزيدها خوفا وشكوكا . الا انها لم تكن تستطيع أن تفعل شيئا أكثر من محاولة التسلل الى منطقة القلب في صدر زوجها لعلها تكتشف ما يطفيء هواجسها .

كانت ترقبه بعينين تلوب فيهمـا دمعة حبيسة ، وهو يتأمل الشخص الآخر الـذي يطل مزهوا من أعماق المرآة . وفجأة انطلق من بين شفتيه صوت يحمل في ثناياه ما يفصح عن شعـور بالقرف حين لاحظ أعلى الصدر وقرب الرئة اليسرى شيئـا أبيض بدا له كعظم نافر من هيكل عظمي لسمكة بحرية .. اقتربت الزوجة مرتبكة وهي تسأل :

ــ ما بك ؟ ماذا حدث ؟

ــ لا شيء .. لا أدري ما هذا ..

قال ذلك وقد استقرت عنـد الجبهة وما بين الحاجبين تقطيبة رصينة فيما كانت يده ترتفع مشيرة الى ذلك الشيء بتردد . دنت الزوجة منه وقد اعتصرها خوف حقيقي :

ــ ولكنها قشة .. قشة بيضاء !!

ــ قشة ؟

ــ أجلْ .. قشة .. قشة بيضاء ..

مدتالزوجة يدها وانتزعتالقشة البيضاء ورفعتها أمام عينيه . وسرعان ما انطلقت مـن صدره ضحكة ارتياح صاخبة ، فيما كـان هاجس قلق يسوح في جوانبها . واذ راح يحدق في المرآة من جديد ، بدا مفكرا وقد عادت تقطيبته الى مواقعها عند الجبهة ومـا بين الحاجبين .. وفجأة بادرها :

ــ لو قلت لك : سمكة بحرية عارية .. ماذا يخطر ببالك ؟

كان السؤال غير متوقع ومريبا تماما . انتفضت مثل عصفور عصفت بعشه ريح شرقية . لم تجب وانما ظلت تحملق في وجهه بجزع وهي تبحث عـن شيء مـا تحت الجلد .. أعاد السؤال ثانية :

ــ لو قلت لك : سمكة بحرية عارية .. ماذا يخطر ببالك ؟ هه ؟

ـ أتصرّ على أن أجيب ؟ أهذا يهمك كثيرا ؟
ـ أجل .. أجل .. ماذا يخطر ببالك ؟
ـ ولكن لِمَ تسألني سؤالا غريبا كهذا .. وهل ترتدي الاسماك ملابس حتى تتعرى واحدة منها ؟
ـ لا يهم .. ماذا يخطر ببالك ؟ هيا .. قولي !..

بدات الزوجة المسكينة تفكر لحظات .. ثم ببطء :
ـ عيون مستديرة بلا أجفان .. هيكل عظمي خاو .. أو عظام شوكية تتفرع متوازية من عظم هزيل يمتد ما بين قحف الرأس وذنب مشقوق نصفين .. فم مفتوح كالهوة يلتهم أسماكا صغيرة ما أن تنحدر عبر البلعوم حتى ...

وتوقفت فجأة وكأنها تذكرت شيئا منسيا .. تذكرت انها لا تحب رسوم سلفادور دالي .

ظلال خفيفة العتمة كانت ترتسم على وجه الزوج وهو يتأمل خيال زوجته .. بقي صامتا فترة .. وفجأة .. وبفرح من يكتشف جزيرة مغمورة في البحر :
ـ فكرة رائعة .. سمكة بحرية عارية .. تبدأ حياتها كباقي السمك في الماء .. وفي أحد الايام .. وبعد أن تنمو تكتشف امكانياتها ...

كان الخوف يتفتح في أعماقها مثل شجيرة حنظل. ولم تستطع أن تبتلع سؤالا كان يعصف براسها .. ولكن بدلا من أن تسأل وجدت نفسها تناقش وتقيم حوارا ..
ـ ولكن أية امكانيات تستطيع أن تمتلك سمكة ؟ انها أغبى الحيوانات المائية فيما أظن .. اليس كذلك ؟
ـ لا عليك .. انه مجرد خيال .. ولنقل خيالا سرياليا ..

وتنشط في البحر .. تلاحق السمكات الصغيرة .. تلتهم منها ما تستطيع .. ولكن كثيرا من الاسماك الصغيرة كان يهرب .. وتظل السمكة البحرية تبحث عن مواقع اخرى .

وحين تذكره الزوجة ان الوقت يمضي سريعا وانه قد يتأخر عن الدوام .. يمضي الزوج مرددا :
ـ لا عليك .. لا عليك .. ويحملها الموج .. ويلقي بها المد في قنوات تخترق المدينة .. وفي القنوات والفجوات المائية شبه الراكدة تكتشف أنواعا غريبة من المخلوقات والاسماك الصغيرة والطيور المائية .. ويتصاعد نشاطها .. ولكن القنوات المائية لا تلائمها تماما .. فتنتفض قشورها شيئا فشيئا .. ويتهرأ لحمها فتصبح عارية .. عارية تماما .. أما الاسماك الصغيرة التي كانت تبتلعها فكانت تعود الى الماء .

ـ ولكن كيف ؟ هذا امر لا يمكن تصوره . الا تستطيع السمكة الكبيرة أن تستمد من السمكات الصغيرة التي تلتهمها عناصر مقوية فتزيد من مقاومتها ضد التقشر والمرض ؟
ـ لا .. لا أبدا .. أنسيت انها عارية لا بطن لها ؟ انها في محيط غير محيطها .. كان يجب أن تظل في البحر قبل أن تصبح عيونا مستديرة تبحث بلا أجفان .. عظما هزيلا .. عظاما شوكية متوازية .. وفما مفتوحا يلتهم كل ما يحمله التيار .. ولكنها لا تشعر بما آلت اليه حالها .. فهي لا تستطيع أن ترى نفسها .. اذ أن حركتها الدائبة لا تسمح للماء أن يعكس صورتها .
ـ ولكن هذا شيء غير معقول .. غير معقول أبدا .
ـ لا بأس .. لا بأس .. انها فكرة رائعة ..
ويضحك بحماسة فتزول التقطيبة الرصينة من جبهته وما بين الحاجبين .. ويردد بفرح :
ـ فكرة رائعة .. سمكة بحرية تتعرى في قنوات المدينة .. فكرة رائعة . رائعة ..
وكرر ذلك مرتين أخريين وهو يتطلع كالمأخوذ في المرآة .. ثم :
ـ أتعلمين كم تساوي ؟
ـ أي شيء يساوي كم ؟ تساءلت الزوجة باستغراب .
ـ القصة .. قصة السمكة التي تتعرى في قنوات المدينة .
ويرين في الجو صمت وجل . لم تعد راغبة في الكلام . ولكنه ألحّ قائلا :
ـ هه .. ألا تدرين كم تساوي ؟
قالت أخيرا بهدوء يبطنه قلق اختنق في صدرها :
ـ كلا فالناس لا يشترون أسماكا بلا لحوم .
وترن في الجو ضحكة غير منتظرة :
ـ أتدرين ؟! لقد أيقنت الآن ان النساء لا يفهمن شيئا .
وبشيء من الغضب ، قالت :
ـ أي شيء لا أفهمه ؟ أن تبيع هيكلا عظميا لسمكة بحرية ذات عيون مستديرة بلا أجفان ؟.. اتريدني أن أفهم هذا ؟!
ـ ولم لا ؟
ـ أمن أجل هذا عممت الغباء على النساء ؟ حتى طلبة الطب ان اشتروا هياكل عظمية ، فهي لسلالة آدم !
ـ انك لا تفهمين يا عزيزتي .. اقسم بالله انك لا تفهمين .
ـ حسنا .. ان كنت لا أفهم .. فأنا لن أدفع شيئا لبضاعة كهذه ..
ـ وأنا أستطيع أن أبيعها ب ...
وقبل أن يتم عبارته ، قاطعته الزوجة :
ـ أتمنى لك النجاح .
قالت ذلك باقتضاب .. فيما كان هو يتطلع في المرآة ويداه تتحسسان بدلته الانيقة !

بغداد

صوت أمامة الوائلية الجديد

عبد الكريم الناعم

ارجع الآن الى الصفصاف ،
والصفصاف لا يزهر ،
والخوخ : بعيد .
يخرج الماء على جرحي ، فأقرأ ،
كل ساقية : شهود .
أسأل النخل عن الفاتنة السمراء ،
يطرق .
أستفزّ ،
أصيح في الغبش المضلّ
يا أيها الليل المسافر في العيون
اليعربيات الجميلة :
« أين أهلي » ؟!

* * *

يوم ابتعدتِ ركضت من الفي الى يائي
على جمر التفجع ، والبيان
ونذرت للعمر النجيع بقية العشق ..
النزيف ،
فكنت مجمرة الثواني ،
لم أدرِ ،
لا تدرين ،
قرّبكِ النزيف اليّ ،
القى بذرة النار الاثيمة ، والبهيجة ،
فاستفقتِ ،
وكنت بوحَ البيلسان .
لم أدرِ ،
اوقفكِ الجمال على الشطوط ،
وكنت أعبر في الخطوط .
خرجت من زمن المحار ،
الى النهار .
رسمت وجهكِ للنوارس ،
صارت الشطآن ثوبا للمدى في
عرسه الشرقيّ ،
فأتلق المحار
ودخلت في زمن الضحية حين
اشرق بي المدار .

* * *

ارجع الآن الى الحلم ،
وحلمي : أبجديات احتراق ، وابتداء .

أرجع الآن الى الورد الحزين .
فكل سوسنة نداء .
أرجع الآن الى الذكرى القريبة ،
والبعيدة ،
كل خاطرة سماء .
واظلّ أطوف . أسأل .
أرسم في الاحداق بلادا من تمر وبخور ،
أكتب فوق تجاعيد وجوه أحبائي :
« انا أعطيناه المنبر
اني أصحو حتى أسكر
يا بلدان النفق الثالث
عاش العسكر .
عاش العسكر . »

* * *

يوم النزيف منحتِني العشب الودود ،
فكنتِ فاتحة النزيف
وعرفتِ اني سوف أغرق في دمي ،
فدخلتِ قافية الحروف .
أدخلتِني الجسد المنار برعشة الانثى الفريدة ،
فارتحلت اليك ،
عارية وجدتك .
أيها الضوء المسافر في البضاضة
كيف أخرج ؟!
كيف أدرك ان لي كفا تضيء ؟
وكنت عارية بلا غمد ،
خشيت عليك من سفري المفاجىء .
قلت :
« ادخل أيها الغمد المعرى . في فؤادي » .
لم أدر اني كنت أرحل في بلادي .
قلت أدخل ،
قلت أغمده ،
ففاجأني النزيف
كان شيئا ليس تعرفه الحروف ..

* * *

يوم استعدتكِ من بني « نهب »
وأشرق رمح « وائل » في يميني
كنتِ سيدة اليقين ،
وكنتِ عبادا لشوق شمسه الخضراء
تخرج من جنوني ،
قلت أوشمها على الحدق الحديد ،
رفوف آنية الزهور ،
وخلف يسرى القلب ،
أكتبها على بابي ،
و « بالكوفيّ » أحفظها ،
وأقرأها على سمار « عذرة » ،
قلت آخذها الى بادية الشام سحابا .
قلت أحملها فتحفظني من السمّ المخبأ
في كؤوس السمر الليلي ،
تحرسني من الكفر المبطّن ،
حين يفجؤني صديق بالعداوة ،
تملأ الاقداح ،
تبرق ،
يمسح الومض جراحي
بيد من كستناء
وبأنثى من ضياء .
قلت ما قلت وما أدركت اني سوف
ألقاك على مائدة القهر ،
وكفّ الغرباء
فوقفت أصارع رغبة جرحي في ان يهرب
من دمي المغشوش ،
ففاجأني سيف من خشب
« باسم الله عليه حروف » .
قلت زمان أصفر يحضر باسم عمولته
السرية ،
يفتح بابا من ودع مسروق أزرق ،
يلغي النسب القائم بين الماء ،
وزهر الخوخ ،
ويعلن أنسابا من صدا ،
ينصب جسرا بين النزف
و « أمريكا القطرية » ،
يشرب نفطا في عبدان »
حليبا من نوق « النعمان » « بمسقط »
فصرخت : ليسقط
يسقط
يسقط
وتعالى صوت « أمامة » من فوهة :
د د د د د د د د د

٢٣ – ١ – ١٩٧٩

حتمية الاغتراب ـ ٢

★★★★★ والتر كاوفمان ★★★★★ ترجمة : كامل يوسف

٤ ـ الادب والفن *

الفلاسفة العظام هم على وجه التحديد رجال لا يمثلون غيرهم . ولكن أولئك الفلاسفة الذين بحثنا امرهم حظيت أعمالهم بالترحيب وقراها الكثيرون وعكفت أجيال من الدارسين على كتبهم . والكتاب الكبار هم بالمثل رجال لا يقاس عليهم ، ولكنه من المألوف القول بأن الكتاب المعاصرين مغتربون ، كما يسود الاغتراب عمليات تقديم الكتب والنقد الادبي . وعادة ما تستخدم هذه الكلمة بمعنى واسع الى حد انه يبدو من الافضل أن نشير الى المدى البعيد الذي يذهب اليه هذا الاصطلاح في غموضه وعدم وضوحه والمعاني العديدة المختلفة التي استخدم للاشارة اليها ، ذلك اذا كان المرء يأخذ مثل هذه الكتابات بجدية ، ولكن قد نلقي الضوء اذا ما وضحنا على الاقل بصورة موجزة الى أي حد كانت بعض الظواهر التي نناقشها هنا جوهرية في أعمال عدد من كبار كتاب الماضي ، وكما فعلنا بالنسبة للفلاسفة فسوف نقصر اهتمامنا على كتاب من الطراز الاول ، ولسوف ننحي جانبا أولئك المغتربين الواضحين من أمثال يوربيديس وفيلون وبودلير وبو .

وربما يبدو غوته مثالا أول طيبا لنا ، فاذا ما كان التمرد ضد ما هو قائم علامة على الاغتراب لتعين علينا أن نعتبر غوته الشاب مثالا للاغتراب ، فقد انتحر فيرتر بطل أولى قصصه ، وعلى امتداد أوروبا انتحر عدد كبير من الشبان وفي يد كل منهم أو في جيبه نسخة من هذه القصة . أما غونتر بطل مسرحية غوته « العاصفة » فقد أطلق أعلى صرخات الرفض في اللغة الالمانية ، مظهرا احتقار الشاعر للتفكير ، وقد كان كلا الكتابين معارضة لما هو قائم ولقيا نجاحا فوريا جعل من المؤلف بطل الجيل الشاب .

* راجع القسم الاول من هذا المقال في العدد الماضي من الآداب .

هل ثمة معنى لبحث اشمئزاز فاوست الفامر بميل اكاديمي لاثبات اغترابه أو بالاحرى اغتراب الشاعر ؟ الاجابة بالسلب ، ولكن ذلك هو النحو الذي غالبا ما يستخدم المعاصرون هذا الاصطلاح به ، وهل هناك معنى لدراسة صيحة فاوست الشهيرة التي نقلت ونوقشت في رواية ستيبان وولف لهيرمان هسه حيث يقول :

> ثمة روحان يقطنان ، ويا للحسرة ، في صدري
> ويناضل كل روح منهما للتخلص من توامه .

فهل هذا الانقسام مؤشر للاغتراب ؟ من المؤكد انه يحول دون شعور المرء بالتوافق مع ذاته ، حيث ان كل روح ينظر الى الآخر باعتباره غريبا ، ولكن اذا ما كان ذلك اغترابا فمن هو ذلك الذي لا يشعر بالاغتراب ؟ ان ذلك يتفق بالتأكيد مع المعنى دونما عمق روحي على الاطلاق بل وبغير روح بالمرة .

واذا ما ربطنا الاغتراب ابتداء بشعور عميق بالغربة عن رفاق المرء وعن المجتمع فان المرحلة التي أصبح فيها غوته مثالا للاغتراب تتوافق تماما مع تلك الفترة التي طارت فيها شهرته الى عنان السماء حينما اعتبر غوته صرحا يحمل ما هو قائم . ومنذ البداية كتبت مسرحية فاوست دونما اعتبار لامكانية ادائها على خشبة المسرح ، وحينما أصبح غوته مديرا لمسرح فيمار قدمت مسرحيات وأوبرات عديدة ، ولكن مسرحية فاوست لم تقدم على الاطلاق . وقد بدأ غوته كتابة هذه المسرحية في السبعينات من القرن الثامن عشر ونشر شذرات منها في عام ١٧٩٠ ، وظهر الجزء الاول بأكمله عام ١٨٠٨ ، ولكن الجزء الاول لم يقدم في عرض مسرحي حتى ١٨٢٩ حينما وصل غوته الى أوج الثمانين من عمره وأراد الناس تكريمه ، وحتى في ذلك الوقت فقد اختصرت المسرحية بصورة قاسية وقدم العرض الاول للجزء الاول بأسره في عام ١٨٧٦ .

ولم يقصد من الجزء الثاني على الاطلاق أن يقدم

كعرض مسرحي ، وحينما تم الانتهاء منه قبيل وفاة غوته بقليل : أي بعد مرور ٦٠ عاما من بدئه لمشروع المسرحية ، قام بتغليف المخطوط وختمه بالشمع ، ورفض أن يكشف سر النهاية حتى لأصدقائه المقربين وموضع ثقته . فلم تكن لديه الرغبة في أن يرى رائعته وهي تقدم على المسرح ، ولم يرغب في أن تنشر الا بعد وفاته . فما كان يود ان يشاركه فيها احد ، فاذا لم يكن هذا هو الاغتراب عن المجتمع فماذا يمكن أن يكون ؟

وقد يقول البعض : « أجل . غير ان اغتراب الكاتب المعاصر أعمق من هذا بكثير . فعلى الرغم من ان جيمس جويس على سبيل المثال قد نشر ما كتبه الا انه كان معتربا الى حد انه كان من الممكن ببساطة الا ينشره لانه لم يكن هناك جمهور في نظره حتى لفظ انفاسه الاخير » . ولكن ذلك ليس حقيقيا في حالة رواية « اوليس » الصادرة في ١٩٢٢ التي لقيت اعجابا دونيا قبيل وفاة مؤلفها عام ١٩٤١ بوقت طويل ، كذلك لم تنتظر روايته « فينجانز ويك » الصادره في ١٩٣٩ طويلا تناثر التعليقات وقدرا كبيرا من اهتمام النقاد، واصبحت مسرحية « في انتظار جودو » لصمويل بيكيت الصادرة في ١٩٥٤ والتي تعتبر أحد معالم طريق الاغتراب عملا كلاسيكيا بصوره فورية يقرأ ويعرض على خشبة المسرح كاملا من قبل عدد كبير من الاشخاص في العديد من الدول المختلفة . ومن ناحية اخرى فقد كان غوته يعرف تماما ان الجزء الثاني من مسرحية فاوست لن يحظى أبدا بجماهيرية كبيرة وانه سيكون أكثر سعادة اذا لم يطالع ما سيكتب النقاد والمثقفون حوله ، وفي الحقيقة كان هذا العمل سابقا لعصره أكثر مما كانت روائع صمويل بيكيت وجيمس جويس سابقة لعصرها بأكثر من قرن من الزمان .

لقد عاش غوته على الاقل على مشارف العصر الحديث . فدعنا نأخذ دانتي أعظم شعراء العصور الوسطى كمثال ثان لنا في مجال الادب . غالبا ما ينظر الى العصور الوسطى بطريقة عصابية على انها زمن أكثر سعادة ، ساده التناسق والاندماج . ولسنا بحاجة الى التركيز على الجانب المظلم من تلك الفترة ، أي على طابعها الاسطوري واللاانساني كما يتضح على سبيل المثال في اضطهاد اليهود الخارجين عن الدين ، وكان دانتي مثالا للاغتراب ، وعمله المسمى بـ « الحياة الجديدة » هو دراسة حالة من الاغتراب عن الذات ونظرة المرء الى ذاته كمخلوق غريب ، وكوميدياه الالهية هي عمل مغترب ، او اذا شئنا القول حرفيا ، فهي عمل رجل منفي استنزفته المرارة . انه يبدع جحيما شاسع الارجاء ويجعله يحفل برفاقه بما في ذلك الذين يحتلون مركز الصدارة في اطار الوضع القائم .

واذا كان الاغتراب يرتبط بصورة أقوى بالانفصال على الصعيد الفني عن الزمن الذي يعيش فيه المرء ، وان المقصود هو عدم القابلية للتواصل . فان هذا الوصف ينطبق كذلك وبصورة كاملة على دانتي ، فكم من معاصريه كان بوسعهم استيعاب عمله ، وكم من القراء استطاعوا ذلك منذ عصره ؟

ان أولئك الذين ينظرون في حنين الى الماضي يضعون اما عصر دانتي أو عصر اثينا القرن الخامس في مكانة فريدة . فدعنا اذن نختار مثالنا من هذه الفترة الحافلة في تاريخ الادب الاغريقي ، وبالتحديد مسرحية « أوديب طاغية » لسوفوكليس .

يبدو لنا سوفوكليس باعتباره المثال النموذجي للشاعر غير المغترب ، فقد حظي بتقدير معاصريه بصورة كبيرة ، وعادة ما كانت أعماله التراجيدية تفوز بالجوائز الاولى أو الثانية ولم تفز أبدا بالمرتبة الثالثة ، كما اضطلع كذلك بمناصب هامة وحظي باحترام بالغ كرجل له مكانته . وقد قبلت مسرحيته « أوديب طاغية » باعتبارها عملا عبقريا ، واعجب بها أرسطو باعتبارها أفضل تراجيديا كتبت على الاطلاق ، وهو تقدير لا يزال قائما حتى الآن . وفي الوقت نفسه فان من الواضح ان الجاذبية المستمرة للمسرحية ترجع لا الى مهارة سوفوكليس الفنية وقدرته على البناء المسرحي فحسب ، ولكن كذلك الى الشخصية المحورية للمسرحية التي يرى سوفوكليس بصورة خاصة انها تواصل معاودة أذهان البشر ، ذلك اننا نشعر انه يمثلنا بمعنى ما من المعاني ، وان المأساة التي يعيشها رغم انها اكثر اتساعا في نطاقها من الحياة ، فانها المأساة التي نعيشها دون أن يكون ذلك بالضرورة على نحو ما يشير فرويد .

ان أوديب هو الاغتراب مجسدا ، فقد حذرت الآلهة أباه من الانجاب ، وجاء أوديب الى العالم غير مرغوب فيه ، ومن ثم فقد ربط كاحلاه وألقي به للطبيعة المعادية ليموت ، وحينما انقذه احد الرعاة نشأ في كورنثه غريبا دون أن يعي ذلك ، وليتجنب تدنيس الطبيعة وانتهاك أقدس صور التناسق في الكون غادر كورنثه في طريقه الى منفاه الاختياري ، وعلى الرغم من ذلك فقد ارتكب ما يعتبره الاغريق ـ دون أن ينفردوا بذلك ـ أكثر الاعمال شذوذا واثارة لسخط الطبيعة والمجتمع .

وفي ثيبه ـ التي كان أحد أبنائها ـ افترض انه غريب عنها ، وحينما اكتشف هويته وما جنته يداه وانه ليس غريبا على الاطلاق ، طلب أن يلقى به خارج المدينة، فهل يمكننا أن نعتبر مثل هذا الرجل المختال والفخور بنفسه مغتربا ؟ اننا اذا بحثنا عن عبارة نصدر بها مسرحية سوفوكليس فلن يكون بوسعنا ان نعثر على عبارة أفضل من تلك التي قالها هيراقليطس « عن

نفسي أبحث » . ذلك ان أوديب غريب عن نفسه . وحينما يكتشف هويته يمتلىء بالكراهية الى حد انه يفقأ عينيه ، بل انه يقول انه يرغب في أن يكون بوسعه أن يطيح بسمعه أيضا ويقطع آخر الروابط التي تصله بالعالم وبرفاقه من البشر .

وأيا كان من يريد فهم الاغتراب ويتساءل عما اذا كان ظاهرة حديثة بصفة أساسية ، فعليه أن يتأمل الجاذبية الدائمة لهذه التراجيديا ، أتراها كانت تعاود مخيلة البشر بهذا التوتر لو كان الاغتراب عن الكون والمجتمع والذات أمرا غريبا عن معظم البشر حتى وقت قريب ؟

واذا ما كانت هناك مسرحية جذبت الكثيرين على نحو ما فعلت مسرحية « أوديب طاغية » فان هذه المسرحية ستكون بالتأكيد مسرحية « هملت » . واذا ما كان هناك بطل يسيطر على احدى المسرحيات الدرامية باحساسه الشامل بالاغتراب ، فذلك هو هملت .

وربما كانت كافة الاعمال التراجيدية تعالج الاغتراب بطريقة أو بأخرى ، ومن المستحيل أن نقرر ذلك دون فكرة واضحة عما يهم أو لا يهم فيما يتعلق بالاغتراب . لكن مسرحية « هملت » تقدم كافةالاشكال التي يعتقد بوجودها للاغتراب بصورة تقريبية ، فهملت ينظر الى نفسه ورفاقه والمجتمع الذي يعيش فيه بنوع من المقت ، وقد وجدت أجيال من القراء ان حالته تنطبق عليهم ، واذا ما كانت من بينهم نسبة مئوية عالية من الشبان والكتاب والفنانين فاننا يجدر بنا أن نتساءل عما اذا كانت هذه المجموعات دائما عرضة لان تشعر بصورة أكثر حدة بما يسمى الآن بالاغتراب .

وقد يثار الاعتراض بأنه في الماضي وبصورة نسبية كانت هناك قلة محدودة من الكتاب والفنانين يشعرون بالاغتراب بصورة عميقة ، بينما يشعر الكثيرون منهم بالاغتراب في القرن الحالي . وتتعقد هذه المسألة بصورة أكبر من جراء حقيقة ان عالم اليوم يحفل بالكثير من الكتاب والفنانين على نحو يتجاوز اي عصر مضى ، وكذلك فنحن نفتقد المعرفة التفصيلية بحياة وشخصيات كتاب وفناني الماضي وبصفة خاصة المعلومات التي تدور حول مجموع أولئك الذين لم يقدر لهم الانتماء لكتاب وفناني الطبقة الاولى . ان ذلك يجعل اجراء المقارنات أمرا بالغ الصعوبة ، ولكنه يبدو انه يمكن العثور على نماذج للكتاب والفنانين شديدي الغربة والاقل اغترابا في العصور السابقة وكذلك في القرن العشرين . وهكذا فان ليوناردو دافنشي ومايكل

أنجلو يبدوان وقد شعرا باغتراب أعمق من رودان ورينوار . ولكن مثل هذه المقارنات التي تعقد بين رجال لهم طابعهم الاستثنائي وبالتالي لا يمثلون غيرهم ليست في موضعها هنا ، فأولئك الذين يثيرون الكثير من الجدل حول الاغتراب عادة ما يضعون في أذهانهم جماعات أكبر من الناس .

وربما كان من الاكثر جدوى أن نتساءل عما اذا كان الاغتراب لا يميز موقف الجمهور الحديث أكثر من موقف الفنانين ، فغالبا ما يشار الى ان الجمهور لم يعد ينظر الى الاعمال الفنية باعتبارها لوحات أو تماثيل . وبدلا من ذلك فان هذه الاعمال ينظر اليها باعتبارها سلعا منتجة للسوق واستثمارات أو رموزا لمكانة الفرد . وهكذا فان الانسان المعاصر مغترب عن الفن . وتلك هي القناعة التي تبناها كثيرون من منتقدي المجتمع الراسمالي .

ان من السهل ايجاد امثلة للاغتراب في المجتمع الرأسمالي الحديث ، ولكن ما من دليل هناك على ان الناس في الدول الشيوعية تربطهم علاقة أكثر الفة بالفن ، كما انه ليس من الواضح على الاطلاق ان الموقف الذي يوصف غالبا بأنه اغتراب عن الفن وانه حديث هو موقف معاصر بصفة خاصة ، أفلم ينظر فراعنة مصر وملوك أوروبا وسادة عصر النهضة والباباوات ومواطنو شمال أوروبا الاثرياء الى اللوحات الفنية والتماثيل باعتبارها رموزا لمكانة الفرد ؟

وقد ابدى بيتهوفن اهتماما كبيرا بالنظر الى فنه والى الفنانين بصفة عامة في ضوء جديد ، ان ذلك لا يعني بالطبع انه كان يشعر بالاغتراب بصورة تقل عن سابقيه ، بل على العكس فقد كان يحس بأنه مغترب بصورة لا تطاق ، وتقدم معزوفته المعروفة باسم « عهد الميجنشتات » شاهدا بليغا على الطريقة التي أسهم بها صممه في احساسه العميق بالاغتراب عن الآخرين . وبوسع المرء أن يذهب الى القول بأن أولئك الذين عاملوا الفنانين بالطريقة التي أبدى بيتهوفن بنجاح احتجاجه ضدها كانوا أقل اغترابا عن الفن مما كان عليه جمهور أواخر القرن التاسع عشر وجمهورنا المعاصر . أما اليوم فان الفنان انسان منعزل ولم تعد الموسيقى والفن من متطلبات الحياة الاساسية .

لقد استخدم اصطلاح الاغتراب بصورة تفتقر الى التمييز بشدة الى حد أنه ليس من الواضح من هو ذلك الذي يفترض انه مغترب : القلائل الذين قرأوا كافكا ويوربيديس بفهم ، أم أولئك الذين يعتبرون أمثال ادوارد أولبي وأندي فارول كتابا عظاما ، أم تلك الكثرة

التي طالعت مقالات « ريدرز دايجست » أو أفضل الكتب مبيعا بصورة عرضية ؟ واذا كانت المجموعة الاخيرة هي المغتربة فماذا نقول عن الاغلبية الكاسحة من معاصري رمبرانت وموزارت الذين لم يسمعوا الكثير عنهما ؟

ترى من الاكثر اغترابا : كاتب يعيش في الولايات المتحدة وليس لديه في عام ١٩٧٠ جهاز تلفيزيون ، أم شخص يقضي الكثير من وقته في مشاهدة التلفيزيون ؟ من الواضح ان من لا يتوافق هو الاكثر اغترابا عن مجتمعه ، ولكن ربما كان أولئك الذين يتوافقون مغتربين عن أنفسهم .

وبالنسبة لاولئك الذين يهتمون بصياغة مفهوم للطبيعة الانسانية الحقة ويفترضون ان الانسان أساسا خلاق بطبيعته على نحو ما فعل ماركس الشاب ، فان من الواضح ان من يشاهد التلفيزيون في وقت فراغه مغترب عن ذاته . والاغتراب عن الذات هو أكثر اشكال الاغتراب قاعدية ، وليس من قبيل المبالغة القول بأنه وفق هذه الرؤية فان كافة الشرور تنبع من ذلك .

٥ ـ حلم ماركس

تجذب النزعة الانسانية لدى ماركس الشاب الاهتمام ، وتجد قناعته بأن أسوأ سمات الحياة العصرية هي انتزاعها لانسانية الانسان صدى واسعا ، ولكن منطقه يواجه اعتراضات عديدة ، فأولا وكما أظهرت الامثلة التي ضربناها من السذاجة الافتراض بأن كافة أشكال الاغتراب تنبع من شكل واحد اساسي وان من يتحرر من هذا النمط من الاغتراب عن الذات لن يعاني بعد ذلك من الاغتراب . ان الامر على العكس من ذلك ، فالشخص الخلاق ربما يحكم كونه كذلك شخصا غير متوافق يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها ، وكلما كانت أصالته أكثر عمقا كلما ازداد عمق اضطراره للاغتراب عن مجتمعه .

وثانيا هناك اتجاه عام لافتراض ان الناس كانوا في المجتمع السابق على عصر الصناعة اقل اغترابا بل وربما لم يكن هناك اغتراب على الاطلاق وانهم لم يكونوا فقط أكثر الفة للطبيعة ولكنهم كانوا كذلك أكثر انسانية . ويتعين على أولئك الذين يأخذون ذلك باعتباره أمرا مسلما به أن يضعوا ايديهم على الادلة العديدة على صحة ما يناقض ذلك ، تلك الادلة التي تتراوح بين قبائل المايا والازتيك وبين ابناء كريت الذين كتب عنهم نيقوس كازانتزاكيس في روايته « زوربا اليوناني » والقرية الهندية التي تطالعنا في رواية خوشوانت سينغ « قطار الى باكستان » . وقد قدم جيرزي كوزنيسكي لنا في روايته « الطائر الملون » لا صورة متناثرة لمجتمع الفلاحين وانما ايضا واحدا من افضل نماذج الاغتراب التي يمكن أن نلقاها في الادب الحديث . انه يحدثنا ـ وان لم يكن ذلك من بنات افكاره ـ عن صائد الطيور الذي يختار من حين لآخر اقوى الطيور في اقفاصه ويلونه بكافة الوان الطيف ثم يجتذبه ليصبح فيجتذب سربا من جنسه ثم يطلق سراحه . وواحدا بعد الآخر تهاجم الطيور السنجابية الطائر الملون الى أن يهوي الى الارض غارقا في دمائه ، ويدور الكتاب بأسره حول هذا الموضوع .

وأخيرا فلنتأمل كلمات ماركس الشهيرة في كتابه « الايديولوجية الالمانية » حيث يقول : « بمجرد الاخذ بتقسيم العمل يغدو لكل امرىء مجال محدد ومغلق لتقسيم العمل مفروض عليه ولا منجاة له منه ، فيصبح صائدا للحيوانات أو للاسماك أو زارعا أو ناقدا. ويتعين أن يظل كذلك اذا لم يشأ ان يفقد وسائل كسب معيشته بينما في المجتمع الشيوعي حيث لا يتعين على كل امرىء أن يكون له نشاط محدد ولكنه يستطيع ان يلحق نفسه بأي فرع يشاء ينظم المجتمع الانتاج العام . وهكذا يجعل من الممكن بالنسبة لي ان اقوم بهذا اليوم وبذاك غدا ، أن اصطاد الحيوانات في الصباح واتصيد الاسماك في الظهيرة ، وارعى القطعان في المساء وامارس النقد بعد العشاء كيفما اريد دون أن أضطر الى ان أصبح صياد حيوان أو اسماك أو راعيا أو ناقدا . ان هذا التجميد للنشاط الاجتماعي وذلك التحويل لانتاجنا الى قوة موضوعية تعلونا وتتجاوز سيطرتنا وتصطدم بتوقعاتنا وتبطل حساباتنا هو احدى السمات الاساسية في التطور التاريخي حتى الآن ... » .

ان حلم ماركس لم يتحقق في اي مجتمع شيوعي، ولكنه تم ادراكه الى درجة يعتدّ بها في الولايات المتحدة، فليس من الامور المستغربة على الاطلاق أن يتقلب شخص واحد قبل أن يصل الى الثلاثين من العمر في العديد من الوظائف ، وطلاب الجامعات بصفة خاصة يقيمون أودهم بوسائل عديدة خلال العام الجامعي ويعملون خلال الصيف في المصانع وارصفة الشحن واعمال البناء والمكاتب ، فيعملون بعمل ما خلال احد فصول الصيف وبعمل آخر في الصيف التالي . وبالاضافة الى ذلك فليس من الامور غير المألوفة بالنسبة لاولئك الذين يشغلون كافة انواع الوظائف أن يجدوا الوقت للقيام بصفة عرضية بصيد الحيوان او الاسماك. وممارسة النقد هي واحدة من أكثر الرياضات الاميركية شعبية ، وبدون شك فان الانغماس في النقد هو اكثر تكرارا واقل تعقيدا عما هو الحال في أي دولة شيوعية ؛ وبينما انه من المشكوك فيه ان الكثيرين قد ينجحون في أن « يرعوا القطعان في المساء » فان هذا الجزء من رؤية ماركس يوضح فقط كيف يتخيل أحد

مدمني سكنى المدن البركة الرعوية ، بل قد يؤخذ كدليل على اغتراب ماركس عن الطبيعة .

وحتى اذا ما ربط المرء الوضع الذي يدينه ماركس بالاغتراب فان علاقة هذا الوضع بالرأسمالية هي أبعد ما تكون عن تقسيم العمل . ان تقسيم العمل كما يقول ماركس « هو احدى السمات الرئيسية لتطور التاريخ حتى الآن » ومعظم صور التقدم التي نأخذها كأمور مسلم بها تعتمد عليه . وحينما نصاب بالتهاب الزائدة الدودية فان قليلين منا سيهتمون بالسعي للحصول على المساعدة من شخص لم يتخصص في الطب وبخاصة في الجراحة . وليس في الطب وحده يعتمد التقدم على التخصص والخبرة التي تمضي قدما معه .

ان ما يجعل من الممكن للعمال والاطباء والطلاب ان يذهبوا لصيد الاسماك والحيوان هو مستوى المعيشة المرتفع المقترن باسبوع عمل قصير يتألف من العمل ثماني ساعات خمسة أيام في الاسبوع بالاضافة الى اجازة سنوية . وعلاوة على ذلك فان الضمان الاجتماعي وكافة خطط المعاشات تجعل من الممكن بالنسبة لعدد كبير من الناس التقاعد في سن مبكرة لقضاء بأقي أعمارهم في القيام بما يحبون .

هناك بالطبع مناطق كبيرة يعمها الفقر في الولايات المتحدة ، وسيوضح المستقبل ما اذا كانت الحكومة كما هو مقرر الآن ستحزم أمرها على معالجة هذه المشكلة الجوهرية . ولكن مسألة ما اذا كان المجتمع الاميركي أكثر طبقية على سبيل المثال من المجتمع السوفياتي أو البولندي فهذا موضوع آخر . وذلك دون أن نتحدث عن دول العالم الثالث التي تعيش فيها الجماهير غالبا في فقر . ولا يزال حلم ماركس يبدو طوباويا ، وفوق كل شيء فليس من الواضح ان الاغتراب أعظم في الدول الرأسمالية ، ويبدو ان الطريق الوحيد لتحقيق مستوى عال بما فيه الكفاية من المعيشة يسمح بتحقيق حلم ماركس يمر من خلال تقسيم العمل وخلق طبقة كبيرة من الخبراء ذوي الخبرة الفنية الرفيعة في كافة التخصصات .

الا ان تقسيم العمل ليس من الضروري أن يكون مصحوبا بفرض القواعد الصلبة التي تنزع انسانية البشر . وتتمثل احدى النتائج المترتبة على المرونة الاجتماعية في الولايات المتحدة على الصعيدين الراسي والافقي في انه من غير المحتمل ان يشعر أحد النـدل أو يجعل أولئك الذين يقدم لهم طلباتهم يشعرون بأن دوره يقيده ويجمده ويقرر علاقته بالآخرين ، فالجميع يعرفون انه طالب جامعي ، وحتى اذا ما بدا أكثر تقدما في العمر من أن يكون طالبا فقد يكون من قبيل التسرع أن نفترض انه سيظل ندلا لعام آخر . وعلاوة على ذلك فربما كنا نحن انفسنا قد قمنا بالعمل نفسه ، وربما كان لنا أبناء يقومون به في الوقت الحالي . وهكذا فان الاغتراب الكامن في تقسيم العمل يتقلص بصورة ملحوظة . ومن المحتمل بصورة أقل أن ينسي الناس انسانيتهم أو انسانية الآخرين وبوضوح . فان ذلك هو مجرد اتجاه . ومن الممكن والمرغوب فيه بدرجة كبيرة أن نمضي قدما في هذا الاتجاه الى أبعد مما ذهبت الولايات المتحدة اليه بالفعل .

وليس هناك من دليل على ان الاعمال في الاتحاد السوفياتي او الصين أو أي دولة اخرى تحاول تحقيق تصنيع كثير أكثر اثارة للاهتمام منها في الولايات المتحدة . أما مسألة عدد الساعات التي يتعين على الناس قضاؤها كل أسبوع في أعمال كئيبة لاعالة أسرة والحصول على ما يمكنهم من الذهاب للصيد اذا ما رغبوا . فهي مسألة مختلفة كلية : والرأسمالية تسبق الشيوعية في هذا المجال .

اننا نواجه هنا قضايا عديدة . فاولا هل نستطيع التخلص من الاعمال التي تبعث على الضيق ؟ وحتى الآن ليس هناك مجتمع اشتراكي أو رأسمالي استطاع حل هذه المشكلة ، ولا يبدو ان الحل يعتمد على هوية من يمتلك أدوات الانتاج . انه يعتمد على التطورات الفنية وبصفة خاصة على مستقبل الاتمتة .

وثانيا هل بوسعنا أن نقلل بصورة كبيرة عدد الساعات التي يتعين أن يقضيها أي شخص أسبوعيا في اداء عمل يبعث على الضيق ؟ ان الولايات المتحدة وغيرها من الدول الرأسمالية قد أحرزت الكثير في هذا المجال والمزيد من التطور يبدو على مرمى البصر .

وثالثا : هل بوسعنا أن نبدل مواقع الناس حتى لا يتعين عليهم أن يقوموا بالعمل نفسه الذي يبعث على الضيق طوال الوقت ؟ فاذا ما تعين على المرء أن يقوم بصيد السمك ثماني ساعات في اليوم فقد يجد ذلك مرهقا للغاية ، وسرعان ما يصل معظم الناس الى حدود نفاد الصبر قبل أن يمضي وقت طويل . ان ما يجعل الصيد جذابا بالنسبة لعدد كبير من الاميركيين هو انه مختلف للغاية عن كل شيء يقومون به وانه ما من أحد يثقل على كاهلهم وهم يؤدونه ، فهل يمكن تنظيم الوظائف غير الجذابة على نحو يجعل التنوع يقلل الى حد كبير من الضيق في هذه الوظائف ؟ من الواضح انه يمكن القيام بالكثير وفق هذا التصور ، ولكن مقاومة مثل هذا التغيير ستأتي بصورة أساسية من أولئك الذين سيستفيدون منه ، فقلائل هم أولئك الذين يمقتون الروتين ولديهم عدة هوايات ، ومعظم الناس يرغبون بصورة مذهلة في تغير بالغ الضآلة ، والدليل على ذلك هو ما يفعلونه في وقت فراغهم .

ان أي اعتقاد بأن معظم الناس سيستغلون وقت فراغهم اذا ما أتيح لهم في اعادة قراءة تراجيديات اسخيلوس - على نحو ما كان يفعل كارل ماركس سنويا - هو اعتقاد مفرق في الخيال . وليس هناك من دليل على صحة الاتهام القائل بأن الرأسمالية وحدها هي التي تمنعهم من ذلك ، وليس افتراض ماركس ان الانسان له جوهره موضع تساؤلفحسب ، ولكن مفهومه عن الطبيعة الحقة للانسان لا يقوم على أي أساس تجريبي راسخ ، ويبدو ان ماركس قد ادرك ذلك على الاقل بصورة نسبية في ١٨٤٨ ولكنالكثيرين من الكتاب الاشتراكيين ذوي النزعة الانسانية لا يزالون يصرون على التمسك بصورة غير نقدية بمخطوطاته الاولى غير الناضجة .

٦ - « الاشياء لم تكن أسوأ مما هي عليه الآن »

ثمة فكرة ليست ماركسية الجذور على نحو خاص تضرب أطنابها في الآداب التي تدور حول الاغتراب . وتقول هذه الفكرة بأن الاشياء لم تكن أسوأ مما هي عليه الآن ، وما لم يضع المرء يده على هذه الفكرة فانه سيفقد الكثير من مغزى الانتشار الحالي للاغتراب .

ان الشعبية الكبيرة التي اكتسبها كتاب مارتن بوبر « الأنا والأنت » ، الصادر في ١٩٢٣ ، خلال الستينات ترجع الى حد كبير الى حقيقة ان الجزء الثاني من اجزائه الثلاثة يعالج الاغتراب باستفاضة ويشير الى اننا نعيش في عصر تعس . فقد اصبح الناس ينظرون الى بعضهم بصورة أقل باعتبار ان كلا منهم هو آخر بالنسبة للباقين ، وكذلك الامر بالنسبة لعمل فني أو شجرة ، ويربطون بصورة اكبر رفاقهم والاعمال الفنية والطبيعية بموضوعات التجربة والاستخدام . وقد اعتبر الشبان والشابات الذين طالعوا الكتاب بعد كتابته بأربعين عاما ، اعتبروه كتابا ملهما لانه يبدو انه يصف باكتمال بالغ العالم الذي يعيشون فيه ، ولم يخطر ببال معظمهم ان العالم الذي كتب فيه الكتاب كان مماثلا للعالم القائم اكثر مما خطر لبوبر نفسه انه يميل الى تمجيد ماض لم يكن مختلفا على النحو الذي افترض بصورة عرضية ان الامر عليه . لقد ادرك بوبر بصورة مؤكدة ان البشر لا يمكن أن يعيشوا كلية في اطار علاقة الأنا - والأنت ، ولكنه دبج كتابه في أوقات بدا فيها كما لو ان الماضي قد عرف مجتمعات لا يشوبها « المرض » ، وشأنه شأن الآخرين الذين تحدثوا بهذه الروح قد فشل في تأصيل أو حتى تمحيص هذا الافتراض .

وبالطبع فان الاشياء لم تكن دائما على نحو ما هي عليه الآن ؛ ولكن أتراها كانت أفضل ؟ ان ذلك امر ينتظر الايضاح ؛ وهذا الايضاح يتطلب كلا من البحثالتجريبي والمعايير القيمية ، ولكن حتى في بعض الجوانبالواضحة كان هناك تقلص واضح وكان يمكن أن يصحب ذلك احراز تقدم في جوانب اخرى هامة .

أن ما نشهده الآن هو رد فعل مفهوم ضد الاعتقاد المفاس في التقدم الذي كان سائدا في القرن ١٩ ، لكن الاعتقاد الجديد المضاد في الاغتراب الفريد للانسان المعاصر مماثل في عدم صحته وعدم أصالته للاعتقاد القديم في التقدم ، فالفكرتان القائلتان بأن الاشياء لم تكن أفضل مما هي عليه وانها تزداد تحسنا باطراد وبأن الاشياء لم تكن أسوأ مما هي عليه الآن وانها تزداد انحدارا باستمرار ، هاتان الفكرتان متساويتان تماما في وقوعهما في الخطأ .

ومما ينير السخرية ان كلتا الفكرتين ينبغي أن ترد في الغالب الى هيغل أو الى ماركس ، فالخطأ في مثل هذه الافكار الخيالية الساذجة يكمن في انها غير جدلية على الاطلاق ، فالناس يضعون ايمانهم أو رفضهم في طرح بسيط دون أن يتساءلوا حتى لماذا ينبغي أن يقابل هذا التأكيد بصورة منطقية بزعم معارض على طرف نقيض منه . ان كلمة «جدل» هي كلمة يروج استخدامها مثل كلمة « اغتراب » ، ولكن قلائل من أولئك الذين يستخدمونها لديهم فكرة واضحة عن معنى الجدل الهيغلي . ان المرء يعلم بالطبع ان لها علاقة بالنقائض ولكنها عادة ما يفترض انها تتضمن نفيا لقوانين الفكر أو المنطق .

لقد عارض هيغل في الحقيقة نزعة الجمود التي كانت لدى أولئك الذين يؤمنون بافتراضات بسيطة كالقول بأن الاشياء لم تكن ابدا أفضل (أو أسوأ) مما هي عليه الآن . وليست مهمة الفيلسوف تفحص معنى ما هو أفضل وما هو أسوأ والمعايير المتضمنة فيهما ، بل من المهم كذلك أن نبحث كيف يرتبط هذا الذي أصبح أفضل بذلك الذيغدا أسوأ . واذا ما اعتبرنا ان شيئا ما بالغ السوء فانه من المبالغة في السذاجة القول باننا ينبغي أن نتخلص منه بصورة سافرة أيا كان الثمن . وانه لما يظهر افتقارا مروعا للخيال والعلم والمسؤولية الزعم بأن أي شيء على الاطلاق يتحتم أن يكون أفضل مما هو عليه ذلك الذي لا نحبه ، ويتعين علينا أن نتساءل أي تغيير يمكن ان يكون أفضل وأي ثمن سيتعين علينا ان ندفعه لقاء كل تغيير .

ان معظم النقاش حول الاغتراب يفتقد التبصر تاريخيا بمعان ثلاثة : فالمرء يخفق في التساؤل عما كانت الاشياء عليه بالفعل في الماضي ، وقد لا يدرك حقيقة ان التغيرات لها في الغالب آثار جانبية تبرهن في المدى الطويل على انها أكثر أهمية من الآثار التي تقصد احداثها ، وأخيرا فان المرء يعجز عن النظر الى موجة الاغتراب الراهن من منظور تاريخي .

ان الغربة عن الطبيعة والمجتمع ورفاق المرء وذاته هي جزء من تصعيده في معراج النمو ، ذلك ان على المرء أن ينزع ذاته من رحم البيئة لكي يصبح شخصا فردا وكيانا مستقلا . والوعي بالذات يتضمن مثل هذا الانتزاع ، ويتعين على المرء أن ينظر الى نفسه والى الآخرين والى العالم ككيانات غريبة ومحيرة .

ولا يبدو انه يترتب على ذلك ان يغدو من الصعوبة بمكان بالنسبة لنا أن نتصل بالآخرين ، أم ترى ان ذلك هو ما يحدث في النهاية ؟ أليس ذلك جزءا من الثمن الذي يدفعه المرء من أجل السمو ومن أجل أن يغدو بصورة استثنائية حساسا ومفكرا وشريفا ؟ اننا بازاء المعضلة التالية : ان ما كان في الماضي وضع أولئك الذين حظوا بالتميز قد أصبح الآن وضع الملايين الذين لا يتمتعون بموهبة خاصة . وفي ذلك يقول تاسو في مسرحية غوته :

وحينما يلف الصمت الانسان في معاناته .
فان الها ما يهيب بي أن أصرخ بما أعانيه .

والآن هناك الكثيرون ممن يعانون الاغتراب الذي عاناه تاسو الذي أبدعته عبقرية غوته ، ولكنهم عاجزون عن التعبير عما يعانون : انهم فقط يعانون .

ان المزيد من الناس يحصلون بصورة متزايدة على الثقافة ويواجهون الادب والفن والموسيقى وينمون نوعا من الحساسية الى جانب الرغبة في أن يصبحوا فنانين او كتابا أو بشرا خلاقين من نوع ما ، ويجدون ان المهن التي تنتظرهم هي فعليا وبصورة مخيبة للآمال باعثا على الاكتئاب .

ان الاغتراب كامن في كل العصور ، ولكنه لا يتخذ دائما الشكل نفسه ، والكثير من الظواهر التي تدرج معا في الوقت الحالي تحت هذا الاسم ترجع أساسا الى سببين : الثقافة الجماهيرية والانفجار السكاني .

قبل عصر التلفزيون بزمن طويل شن نيتشه حملة شعواء ضد الترهل أو البلادة التي اتسم بها شعبه . واليوم ترتبط البلادة الى حد كبير بأجهزة الاعلام . ولكن بغض النظر عن نوعية المجتمع الذي يعيش فيه الناس فان البلادة تبدأ بالنسبة لمعظمهم في أوائل العشرينات ان لم يكن قبل ذلك . وقد يبدو أكثر عدلا القول بأن البلادة تبدأ بمجرد ارسال الاطفال الى المدرسة ، ولكن بينما تخمد معظم المدارس شرارات الفضول التي بقيت متوهجة حتى ذلك الوقت ، فان الطلاب عادة ما يتعلمون ما لا يقترب مما ينبغي أن يتعلموه . ومع ذلك فانهم يتعلمون بعض الشيء ، فاذا ما خرجوا من المدرسة فان معظمهم يتوقفون عن تعلم الكثير ويصبحون باطراد أقل فضولا ، وبتعبير أدق فان فضولهم ينحرف عن مجراه، فالرغبة في البحث تغدو جمودا والقدرة السحرية على القراءة تستخدم في استطلاع أسرار الحياة الخاصة لنجوم السينما .

وبالرغم من كل ذلك فقد قرا المزيد من الناس أفلاطون وشكسبير ، واي فكره تدور حول ان الجماهير كانت في الماضي اكثر استنارة واتساعا في أفقها أو اكثر انسانيه وتقديرا للشعراء والرسامين والفلاسفة عما هي عليه الآن ، هي أبعد ما تكون عن الحقيقة . ففي الولايات المتحده يلتحق الطلاب بالجامعات بأعداد أكبر من ذي قبل وتحصل نسبة مئوية اعلى من الناس على تعليم عال بالمقارنة بأية دولة كبيرة . حقا ان التعليم الذي يتلقاه معظمهم سيىء على نحو يعتبر بمثابة فضيحة، ولكن أفضل تعليم متاح في أفضل كلياتنا ومدارسنا العليا يمكن مقارنته بسهولة ان لم نقل انه أفضل من خير تعليم كان يقدم في فترات سابقة . واذا ما كان هذا التعليم أقل جودة في بعض المجالات فانه اكثر امتيازا في مجالات اخرى . والعديد من الاشياء التي كان آباؤنا وأجدادنا يتعلمونها بدقة أصبحت موضع تجاهل الآن ، ولكن هناك أشياء عديدة الآن يتعلمها الطلاب لم يكن أحد يستطيع أن يحلم بها منذ ٥٠ عاما . ولا يقوم العديد من المدرسين الذين يجدون أمامهم الكثير من مادة التاريخ الحديث والادب والعلوم ليقوموا بتدريسها — لا يقومون بتدريس الكثير من المواد الاساسية في الكلاسيكيات والانجيل واللغات الاجنبية . وذلك دون الحديث عن اللغة القومية . والخطأ في هذا يقع بصورة واضحة على الجيل السابق . حقا انه مما لا غنى عنه أن تجري محاولة تطوير التعليم ولكن ليس هناك من سبب يدعو للاعتقاد بأن الاشياء كانت افضل في الماضي .

وحتى افضل تعليم لا بد له أن يزيد الاغتراب . فهو يوضح لنا في كل مرحلة كيف ان ما هو مألوف ليس مفهوما وكيف ان ما يبدو واضحا هو في الحقيقة أمر غريب تماما . وتتهاوى الادعاءات المريحة مع اكتشافنا ضآلة ما نعرفه ، واذا ما كان الاغتراب اكثر انتشارا الآن مما كان عليه في الماضي ، فان ذلك يرجع الى ان المزيد من الناس يتلقون المزيد من التعليم اليوم بالمقارنة بما كان عليه الحال سابقا

وعلاوة على ذلك فان نظامنا التعليمي لا يقدم للطلاب الفن والشعر والروايات العظيمة فحسب ، بل انه يشجعهم على الاعتقاد بأنهم قادرون على ان يرسموا ويكتبوا بصورة جيدة مثلما يفعل اي شخص آخر . انه لا يعقد أواصر الصداقة بينهم وبين فريق من أكثر العلماء أصالة ولكنه كذلك يقودهم الى الاعتقاد بأنه ما من سبب يحول بينهم وبين القيام باكتشافات مماثلة لاكتشافات هؤلاء العلماء ، والطالب لا يدرس فحسب الرؤساء الراحلين ولكنه يلقن كذلك ان كل طفل اميركي وربما كل

طفلة يمكنه أو يمكننا ان يتولى منصب الرئيس ، ولكن مثل هذه التوقعات المتطرفة مقدر لها أن تواجه بالاحباط في معظم الحالات . وهناك سببان لذلك :

فأولا الحياة الخلاقة حافلة بالاكتئاب ، وقلائل للغاية هم أولئك الذين يتمتعون بالموهبة الكافية لايجاد احساس غامر بالرضا في هذه الحياة ، وبدلا من تأكيد المهارات الاساسية والمعرفة القاعدية وتدريب الافراد على الوظائف التي تنتظرهم بصورة فعلية فان مربينا غالبا ما يتحدثون بصورة مرحة عن المشروعات والابحاث والوعد والاصالة والاكتشاف والروح الخلاقة، ولكن الاصالة المنظمة بالغة الندرة والقليل من الطلاب يواصلون مسيرتهم للقيام بالاكتشاف أو الكتابة أو الرسم أو النحت أو تأليف اي شيء له اهمية دائمة .

وثانيا فان العدد الاجمالي للسكان في معظم المجتمعات يتزايد بمعدل ينذر بالخطر ، وهكذا فان كل طفل اميركي اليوم يحصل على هامش محدود من الفرصة في أن يصبح رئيسا للبلاد التي كانت متاحة لكل طفل أميركي منذ قرن مضى من الزمان . ان ذلك لا يبدو بالامر الخطير ولكن الطالب الذي يختار ان يصبح عالما أو كاتبا أو رساما أو فيلسوفا يتعرض للشعور بأن المنافسة قد أصبحت محتدمة للغاية ، لدرجة انها تتحدى المقارنة بالعصور السابقة . وخلال الفترة الطويلة التي يستغرقها تدريبه لا يكون متأكدا من انه سيكون قادرا على أن يقيم أوده في المجال الذي اختاره . وهناك أسباب أقل تدعوه لتوقع انه سيحقق هدفه بانجاز عمل متميز بالجدارة ، وتلك واحدة من اكثر التجارب المرتبطة بالاغتراب محورية ، ولكن بينما ان اعداد اولئك الذين يشعرون بعدم الامن وبالاحباط أكبر منها في الماضي بصورة واضحة ، فان الموقف لم يصبح اكثر سوءا اذا نظرنا اليه من ناحية النسب المئوية . بل على العكس فالمرونة الرأسية لم تكن أكبر مما هي عليه الآن ، ولكن اذا ما كانت احدى المرات النادرة التي فاقت فيها المرونة الرأسية ما هو قائم الآن تعود الى سنوات قليلة مضت فان انخفاضا مفاجئا قد يخلق الانطباع الخاطىء بأن الاشياء أسوأ مما كانت عليه .

ان بعض التجارب التي غالبا ما تستخدم كلمة الاغتراب بصددها هي نتيجة حتمية للتعليم ، والبعض الآخر يرجع الى أساليب خاصة في التعليم وبصفة خاصة الى الطريقة التي يرفع بها تعليمنا التطلعات المقدر لها أن تظل دونما تحقيق في معظم الحالات ، ومن الممكن تجنب أشكال عديدة للغاية من الاغتراب بتقديم تعليم أقل وهو علاج أسوأ بما لا يقارن من المرض ، ولكن بعض أشكال الاغتراب يمكن الحيلولة دون ظهورها بتغير نظامنا التعليمي وبعدم استثارة الآمال غير الواقعية وباعداد الطلاب لاعمال تنتظرهم بالفعل ولوقت الفراغ الذي يستغله معظم الناس بطريقة بالغة السوء .

٧ ـ ضد تراث ماركس :

يشعر معظم الناس بعد أن أصبح من الصعب بصورة مطردة ان يجاروا التطورات في مختلف الميادين بحاجة متزايدة الى كلمات هي بمثابة الحلول الوسط لا تكبدهم عناء الكثير من الدراسة ، ويمكن أن تستخدم في مجالات متعددة مع اعطاء انطباع بأن قائلها لا يشق له غبار في خبرته . ان النقطة الجوهرية هنا ليست بالضرورة خداع الآخرين ، ذلك ان أعظم فائدة يجنيها مستخدم مثل هذه الاصطلاحات هي انها تعيد له تأكيد ذاته ، فبدلا من شعوره بالعجز والجهل يشعر بأنه في قلب الاحداث .

واحدى الفوائد الثانوية لمثل هذه الاصطلاحات انها تولد أسئلة يمكن مناقشتها بلا انتهاء لا في الحفلات والفصول فقط ـ ترى ما الذي يستطيع بعض المدرسين ومقيمات الحفلات أن يفعلوا دونها ؟ ـ ولكن كذلك في الاعمال المنشورة . وجانب كبير من مثل هذه الاصطلاحات ينتهي بالمصدر الصناعي ، ذلك انه يمكن صنع الاعاجيب من اصطلاحات مثل « الواقعية » و « المثالية » وبالطبع « الوجودية » حيث تنهمر الاسئلة عن انتماء سيىء من الناس الى هذا المذهب أو ذاك وتأثيره في الدراما الاميركية ، ولكن الكلمات التي تعكس حلا وسطا لا تنتهي جميعها بالمصدر الصناعي ، والدليل على ذلك ماثل في كلمات مثل « الجدل » و « المطلق » و « الاغتراب » .

ولقد أشرت كخطوة أولى على طريق العلاج الى ضرورة أن نتساءل عمن يفترض انه مغترب وعن من أو ماذا يغترب . ويبدو انه من المنطقي ان نشير الى انه اذا لم يتم تحديد أحد أو كلا طرفي العلاقة فان استخدام كلمة اغتراب هو استخدام خاطىء في هذا الصدد .

أما الاشارة الاخرى فمن المؤكد انها ستثير خلافا أكبر ، فبعض الطرق التي استخدم بها ماركس اصطلاح الاغتراب تتجاوز المقصود منها بصورة بالغة ، وينبغي التوقف عن استعمالها ، فيما عدا بالطبع في مناقشة فكر ماركس واتباعه . لقد تأثر ماركس الى حد كبير بهيغل ولودفيج فيورباخ حينما كتب مخطوطاته الاولى في ١٨٤٤ ، وتاريخيا فليس من الصعب أن تتفهم سبب استخدام ماركس لهذا الاصطلاح على النحو الذي قام به . أما الآن وبعد أن لحقت بالاصطلاح معان عديدة أخرى وثيقة الصلة بالمعنى الحرفي للكلمة فسوف تتضح الامور بدرجة يعتد بها اذا ما استطعنا أن نضع حدا للخلط .

فلنتناول فقرة من مخطوطة ماركس المسماة « العمل المغترب » والتي يلخص فيها ما يعنيه بالاغتراب، يقول ماركس : « وفق مبادىء الاقتصاد السياسي فان اغتراب العامل عن موضوع عمله يجد التعبير عنه على النحو التالي : كلما زاد انتاج العامل قلّ ما يستهلكه ، وكلما ازدادت القيم التي يخلقها تدنت قيمته ، وكلما ازداد كمال شكل ما ينتج زاد تشوهه ، وكلما ازداد الطابع الحضاري لما ينتج ازدادت همجيته ، وكلما زادت القوة الكامنة في العمل أصبح العامل عاجزا ، وكلما توهجت الروح التي يودعها في العمل تقلصت روحه وغدا عبدا للطبيعة » .

من الجدير بالملاحظة ان العبارة الاخيرة من الفقرة لا تتوافق مع قواعد اللغة في النص الاصلي ، وان الفقرة بأسرها موضوعة بين أقواس لانه غالبا ما ينسى ان هذه المخطوطات الاولى تمثل صياغات أولية لم تتم مراجعتها. غير ان هذه الافكار تستحق اهتماما نقديا ، فهي في المقام الاول قد عبّر عنها مرارا وتكرارا في الموضع نفسه وفي غيره من المخطوطات الاولى ، وثانيا فهذا هو موضع الفكرة الماركسية القائلة بانه من المحتم ان يصبح وضع العمال أقل انسانية وقابلية للاحتمال الى أن تندلع ثورة عنيفة يتم فيها كما جاء في « رأس المال » تجريد من اعتاد تجريد الآخرين من ممتلكاته . وأخيرا فان هذه الافكار أثرت بصورة كبيرة لا على الماركسية فحسب بل على الآداب التي دارت حول الاغتراب .

هذه الفقرة التي نقلناها هنا هي نموذج جيد لاسلوب ماركس الغارق في النقائض ، ولكنه ليس مما يخلو من المعنى تماما القول بأن ماركس كان مخطئا . ان ما وصفه ماركس باعتباره تطورا حتميا ليس هو ما حدث تماما في انكلترا والولايات المتحدة وغيرهما من دول الغرب الصناعية ، ومن اليسير أن نوافق ماركس على ان التطورات التي صورها هي دون استثناء تطورات مرعبة : كالافقار والاذلال ونزع الانسانية والتحويل الى الهمجية والاضعاف والتعجيز ، وهي تطورات لا ينبغي أن تحلّ بساحة كلب ، ولكن لماذا نسمي كل ذلك بالاغتراب ، وما الذي قاده الى الاعتقاد بأنها تطورات حتمية ؟

ان الاجابات على كلا السؤالين يمكن ان نجدها لدى هيغل وفيورباخ اللذين تصادف اسميهما باستمرار في مخطوطات ١٨٤٤ ، وقد استخدم هيغل كلمة « ضروري » مرارا وتكرارا كمرادف لكلمة « طبيعي » وكنقيض لكلمة « تعسفي » أو « متقلب » تماما ، وهذا الخلط أمر سائد بين الكتاب الالمان التالين له ، وهو ما عانى فكر ماركس الامرّين منه .

وقد أوضح فيورباخ كيف ان الانسان وضع أفضل صفاته في الالوهية الى أن أصبح الاله صورة الكمال ، وغدا الانسان خاطئا يفتقد الكمال بصورة لا يرجى لها البرء . ان الانسان يجرد ذاته من كل ما هو طيب وقوي ليخلعه على الاله ، وكلما جعل الهه أعظم جعل نفسه أكثر ضآلة . وقد سعى ماركس لينقل هذه الفكرة الى قوانين الاقتصاد السياسي ، ويبدو ان نقائضه الجديدة تخلب لب أولئك الذين يبحثون عن النزعة الانسانية الماركسية ، فاذا صح ما قال به من ان العامل يحرم من كل صفاته التي تظهر في انتاجه ، أي الجمال والدقة والقوة ، ويغدو قبيحا خشنا ضعيفا ، لأمكن القول بأن ذلك هو الاغتراب . واذا ما استخدمنا الاصطلاحات الالمانية فبوسع المرء أن يذهب الى القول بأننا في تلك الحالة لن نكون بازاء التخارج وحده وانما كذلك أمام الغربة ، ولكن حيث انه ليس من الحتمي على الاطلاق أن يصبح العمال أكثر فقرا كلما زاد انتاجهم فانه يغدو لا معنى هنالك لوصف الافقار بالاغتراب ، واذا ما تحدثنا عن التبلد باعتباره اغترابا بدلا من الابقاء عليه بوضوح في البؤرة بوصفه ظاهرة قائمة بذاتها فاننا سنكون امام فرص أقل لان نضع يدنا عليها ونحول دون وقوعها .

ان ما نطرحه هنا ليس موجها الى ماركس والمعجبين به فقط ، فالكتاب الآخرون يستخدمون مصطلح « الاغتراب » كنقيض لتحقيق الذات ، وهم يقومون معتمدين على مفهومهم عن ذات الانسان الحقة باستخدام الاغتراب لتوصيف الوحشية والتبلد وافتقاد العفوية والتضارب وافتقاد الاصالة أو اي شيء على الاطلاق قد يصفه المرء بانه يعد انتزاعا للانسانية . ولكننا لدينا أسماء نطلقها على هذه الظواهر وهي أكثر تمييزا ، وتساعدنا على ايضاح المسائل العسيرة اذا ما صادفتنا مشكلة في ايجاد الاصطلاح الصحيح . والنقاد الجادون لا يرضون بوصف ما يحبون بأنه « رائع » أو « مناسب » أو الهي ، كما ان الكتاب الجادين لا ينبغي أن يرضوا عن تسمية ما يستنكرونه بأنه « اغتراب » .

من هنا دعنا نقصر استخدام هذا الاصطلاح على الحالات التي يشعر فيها شخص ما بأنه مغترب عن شيء أو عن الآخرين ، وما من حاجة تدعونا لان نقرر ان « أ » الذي أشرنا اليه قبلا وثيق الصلة ب « ب » ، والاغتراب يمكن ان يأخذ صورة شعور « أ » المفاجيء أو ادراكه ان هناك هوة تفصله عن « ب » .

ومن الامور الملحة ان ندرك ان الاغتراب ليس مدمرا بالضرورة ، فالمرء لا يمكنه أن يشارك في كافة الجماعات التي قد ينتمي اليها حيث يتعين عليه أن يقوم بخيارات في هذا الصدد . فليس وقته وطاقته هما وحدهما المحدودان ولكن بعض الجماعات كذلك تحدد هويتها على نحو يتعارض مع جماعات اخرى ، فاغتراب « أ » عن « ب » قد يكون الثمن الذي يدفعه لانتمائه الى

« ج » ، وليس من الضروري أن يشعر بذلك باعتباره ثمنا يدفعه .

وعلاوة على ذلك فان بعض انواع الاغتراب لها ثمارها ، والدليل على ذلك على سبيل المثال هو مطارحة لنيتشه في كتابه « هكذا تكلم زارادشت » بعنوان « في الطريق الى الخلق » ، وقد سبق لنا أن رأينا أحد الكتّاب يقابل الاغتراب « بما يمكن أن يسمى في اللغة الدينية بالخطيئة » ، كما تتعدد الاشارات الى اننا ينبغي أن نحول دون وقوع الاغتراب ، ولكن ذلك سينزع انسانية الانسان بصورة حقيقية .

ولا يترتب على ذلك اننا ينبغي الا نبالي بالاغتراب المدمر ، فالشرور التي هاجمها ماركس الشاب في الفقرة التي نقلناها عنه ينبغي أن تحارب . ولكن مكافحة هذه الشرور بصورة فعالة ، وكما اكتشف ماركس بنفسه خلال أقل من اربع سنوات ، لا يمكن أن يكون أفضل الطرق لتحقيقها هو تجميعها معا تحت العنوان الجامع « الاغتراب » .

٨ ـ نظرة اجمالية :

لقد أوردنا أسباب عدم قصر اصطلاح الاغتراب على الظروف المدمرة للذات ، فهل ينبغي علينا أن نقصر استخدام هذا الاصطلاح على الاغتراب المثمر أي على الاوضاع التي صورناها من خلال حياة الفلاسفة والشعراء المختلفين بصورة شاملة ؟ ان المعضلة تتمثل في ان المرء لا يعرف بصورة مسبقة متى سيبرهن الاغتراب على انه مثمر ، وعلاوة على ذلك فان تدمير الذات والنزعة الخلاقة ليسا منعزلين أحدهما عن الآخر ، وهذه النقطة الاخيرة محورية في مقدمة كتاب « هكذا تكلم زارادشت » لنيتشه ، ولكن اولئك الذين قد تنفرهم لغة الكتاب المعقدة قد يتأملون حالة نيتشه نفسه أو حالة فرانز كافكا . لقد كان كافكا واحدا من أكثر الكتّاب في هذا القرن أصالة وقدرة على الخلق ولكنه خلف تعليمات باحراق مخطوطات كتابه « المحاكمة والقلعة » لانه كان يشعر بالتأكيد انه قد مني بالفشل ، وسيغدو أمرا غامضا لا يقدم يد العون أن نذهب الى القول بأنه كان يعتقد انه مغترب . ولكن لكونه كاتبا عظيما لم يكن مغتربا بالفعل ، أم انه كان كذلك دون أن يدري ؟ وأقل من ذلك تضليلا القول بانه كان مغتربا ويشعر بذلك بصورة عميقة دون أن يدرك الى أي حد كانت حالته مثمرة وكيف جعلت صوته قادرا على أن يرتفع بالنبوءة وكيف انه في أقل من ٣٠ عاما سيشعر ملايين القراء في العديد من البلاد المختلفة بانهم يشاركونه معاناته .

وبقدر ما يحتوي الاغتراب شعورا مؤلما بالعزلة والتشكك في النفس والاحباط بقدر ما يبدو ان هناك نوعين من البشر : القلة التي يمكنها لتميزها بالقدرة على الخلق معالجة الاغتراب ، والكثرة التي لا تستطيع ذلك لافتقادها لهذه القدرة . وقد كتب نيتشه كما لو كانت تلك حقيقة ساخرة وافترض كذلك ان أولئك الذين يتمتعون بموهبة التعبير عما يعانون تزداد معاناتهم عن الجموع الصامتة ، ودار اهتمامه بصورة مسبقة حول أولئك الذين بدت معاناتهم أعظم بالنسبة له ، وبالنسبة للجموع ، فقد أشار بصورة عرضية الى انه قد يكون من الافضل الابقاء عليها راضية بوضعها الوسيط وألا تتسامى بآمالها باعطائها تعليما أكثر مما ينبغي .

أما أولئك الذين يبدون اهتماما أكبر بالجماهير غير الخلاقة فقد يتبنون نظرة أكثر قتامة للحياة من نظرة نيتشه . فعلى حين يقبلون صورته المأساوية عن الحياة الخلاقة الا انهم يشعرون بأن تعاسة أولئك الذين يفتقدون حتى العزاء الذي يقدمه الانجاز العرضي يجعلون العالم جحيما مترامي الاطراف .

الا ان أي تقسيم من هذا القبيل للانسانية ينبغي رفضه . فليس معاصرو المرء هم قضاة غير قادرين على تحديد مكانته فحسب ، على نحو ما ادرك نيتشه جيدا من تجربته الاولى ، ولكن هناك الكثيرين مثل كافكا لا يثقون تماما بمكانتهم ، كما ان هذين الاعتراضين لا يمضيان بما فيه الكفاية ، ذلك انهما ما زالا يتركان النموذج المزدوج دونما تناول ، ويظهران فقط الى أحد يصعب أن تقرر ـ على الاقل في بعض الحالات ـ الى أي معسكر ينتمي شخص ما ، ولكن مثل هذه الازدواجية تقدم على أسس واهية وخبيثة .

ما من شخص يظل خلاقا طوال الوقت ، وما من شخص يفتقر للنزعة الى الخلق دائما . ومن سوء الحظ ان الكثيرين يقتربون من النموذج المتطرف الاخير وخاصة مع تقدمهم في السن . ولكن ذلك يرجع بصورة جزئية الى خطأين بالغين : ان التعليم الذي تلقوه يعطيهم صورة مغرقة في الخيال عن الخلق ويقنعهم بأنهم خلاقون بهذا المعنى الاستثنائي كلية ، ومعظم الناس يكتشفون بسرعة كافية انهم ليسوا كذلك ثم يستسلمون ، وكنتيجة لذلك فانهم يبتلعون الفكرة الزائفة القائلة بان هناك نوعين من الناس وغالبا ما يسم تقاعسهم نوع من الرفض لاولئك الذين لم يستسلموا .

ويمكن ان نصل بالشعور بالاغتراب الى الحد الادنى من خلال الخفض الحاد للتعليم العام وغسيل المخ والمخدرات وحتى عن طريق اجراء عمليات في فصوص المخ الجبهية ، ولكن اذا ما كان معظم الناس مجرد صور هزلية لما ينبغي ان يكونوا عليه فان من الممكن تماما لكي يغدوا اكثر انسانية ان يصبحوا اكثر اغترابا، وهذه الفكرة تجد تأييدا لا في أفكار هيغل وحده ، ولكن في بعض ديانات العالم الكبرى .

تتفق اليهودية والمسيحية في تحديهما الاصلي للبشر لتغريب انفسهم عن الطبيعة والمجتمع وعن ذواتهم ، ذلك انه ليس من المفترض ان يشعر الفرد بالالفة بصورة كلية في رحاب الطبيعة ، فاليهودية تنتزع الانسان من الطبيعة وتؤكد الانفصام بينهما ـ الفوارق الاصلية بين الانسان والحيوان ، وعلاوة على ذلك فان احد النغمات الدالة في العهد القديم القول بان الشعب لا يفترض ان يكون « كسائر الامم » وانما شعبا متميزا . وعلى صعيد نظري قد يعني ذلك ان احساسهم الاجتماعي قد يعوضهم كلية عن اغترابهم عن الامم الاخرى ، واذا ما طالع المرء كتاب بوبر « الانا والانت » فقد يشعر بأن هذا هو ما حدث بالفعل ، ولكنا لا نجد في العهد القديم اثرا لمثل هذا المجتمع المتكامل ، بل اكثر من ذلك فاننا نجد سلسلة متواصلة من الشخصيات العملاقة التي لا تؤكد فحسب للشعب ان عليه ان يكون مختلفا ولكنها هي ايضا تغترب تماما عن شعبها ومن بين الامثلة البارزة في هذا الصدد موسى وايلياء وعاموس وارميا ، انهم لا يذكرون شعبهم فحسب بانه غريب في ارض مصر ولكنهم هم انفسهم غرباء عن شعبهم .

ولقد تحدث سيغموند فرويد عن هذا التقليد وقدم صورة واضحة للاغتراب المثمر حينما قال في بداية كتابه « انطباعات شخصية » الصادر عام ١٩٢٥ ، ان الجامعة التي دخلتها في ١٨٧٣ قد جلبت لي مشاعر مؤكدة قوامها خيبة الامل ، فقد اذهلني قبل كل شيء الافتراض بانني ينبغي ان اشعر بالتدني وبأني لست واحدا من افراد الشعب لانني يهودي ،وقد رفضت هذه الفكرة بحزم قاطع ولم افهم ابدا لماذا ينبغي ان اخجل من اصلي او من العرق الذي انتمي اليه على نحو ما كنا قد شرعنا في القول،ورفضت دونما ندم الانتماء الى الشعب ذلك الانتماء الذي حرمت منه قبلا واعتقدت انه بالنسبة لرفيق كادح فان مكانا صغيرا ينبغي ان يوجد في اطار الانسانية حتى دون هذا القبول، ولكن هذه الانطباعات الاولى عن الجامعة بقيت لها نتيجة واحدة ظلت لها اهميتها فيما بعد : لقد اصبحت في وقت مبكر من حياتي معتادا على الوقوف طويلا في صفوف المعارضة وان يحظر نشاطي من قبل اغلبية متماسكة وقد ارسى ذلك في داخلي اساس استقلال معين في اصدار الحكم ».

وقد مضى الشعور بالاغتراب الى اعماق ابعد غورا في ديانات اخرى واصبح اكثر تعقيدا . ففي المسيحية الاولى كان الاحساس متفاقما بأن هذا العالم ينتمي الى الشيطان وانه ميئوس منه كلية ، كانت الطبيعة هي العدو والجنس هو الشر والجسد سجنا ـ على نحو ما كان الامر عليه لدى اتباع اورفيوس ـ وكان المجتمع ملكا لقيصر وتأجلت الآمال الرسولية حتى مجيء العالم الآخر . وتتكرر الاشارة في مواضيع عديدة الى اليأس من اقرار العدالة الاجتماعية ، ويقدم القديس بولس صياغة كلاسيكية للاغتراب عن الذات اذ يقول : « وحقا لا ادري ما أفعل فالذي اريده لا أفعله وأما الذي ارغب عنه فاياه افعل » (رسالته الى اهل روما ٧ ـ ١٥) ولم تكن الهندوكية ولا البوذية اقل اغترابا قد سعى حكماء الاوبانيشاد الى تغريب أتباعهم عن الطبيعة والمجتمع بل وعن اجسادهم وعن اي شيء قد يعتبرونه ذواتهم : فكل ذلك ابعد ما يكون عن الحقيقة وغير جدير باهتمام الحكيم الحق ، فعلى المرء ان يفصل ذاته عن هذا العالم باسره لكي يدرك حقيقة « اتمان » ذلك الجوهر الحقيقي للوجود الذي يتجاوز الجميع والذي يتطابق مع براهما ، اذ الخلاص يمكن ان نجده بعيدا تماما عن المجتمع في الانسحاب الكامل .

ولقد سعى بوذا كذلك الى عزل البشر عن المجتمع وعن كل رغبة وارتباط ، واسس نظاما للرهبنة دون ان يلقن اي احساس بالمجتمع . وقيل ان آخر الكلمات التي تفوه بها كانت « اصنع خلاصك باجتهادك » .

واذا شئنا استخدام عبارة اثيرة لدى الماركسيين لقلنا انه ليس من قبيل الصدفة ان الشباب العصري المغترب غالبا ما يتجه الى حكمة الهند حيث يجد واحة للارواح المغتربة ووعدا بالخلاص ، ولا يتعين على المرء ان يختار هذا الدرب لكي يدرك الحقيقة في الاديان الكبرى والتي تقوم على ان سمو الروح يتطلب ارتحالا كاملا في الاغتراب ، ان هذه الرؤية لا تستتبع الاتجاه الى العالم الاخر او اي شكل آخر من اشكال الهروب على الاطلاق . والامر كما قال نيتشه على لسان زارادشت ان بوسعنا ان « نظل مخلصين للارض » .

يقول سارتر على لسان اوريست لزبوس « ان حياة الانسان تبدأ على الشاطيء الآخر من اليأس » ويقول غوته على لسان بروميثيوس متحديا زبوس منذ ما يزيد على قرن ونصف قرن :

هل تتخيل من خلال المصادفة ،
انني قد امقت الحياة .
واهرع الى الصحراء .
لانه لم تتحقق ...
كافة الاحلام الوردية ؟

ان ايا من أوريست سارتر أو بروميثيوس غوته لم ينسحب الى التحدي المنعزل ، فقد اختار كلاهما ان يعاني من اجل الاخرين .

وقد نظر ماركس الذي كان يعيد مطالعة نسخته من اعمال اسخيلوس مرة كل عام الى نفسه باعتباره بروميثيوس آخر ، واراد كذلك ان يمنح الوجود رجالا

احرارا ، وقد عاش ليقول انه ليس ماركسيا ، وما كان يمكن ان تقوده آداب القرن العشرين حول الاغتراب الى ان يسحب ما اعلنه من ان « الهراء الفلسفي » حول الاغتراب لن يقدم يد المعونة لنا وبالتأكيد فان جانبا كبيرا من هذه الاداب قد صدم المجادلين القدامى صلبي الرؤوس باعتباره تهافتا عاطفيا .

ويجد المرء اغراء في أن يكون مجادلا على نحو ما كان ماركس وان يقول بأن البدل الاساسي هو بين ماركس وهيغل ، وان هيغل كان على حق بينما كان ماركس مخطئا ، فقد نظر هيغل الى الاغتراب باعتباره نبض حياة الروح ، بينما أراد ماركس ان يتخلص منه .

ويبدو لي انه من الغريب ومما يعكس افتقادا للرؤية التاريخية ان معظم الكتاب اليوم يرغبون في الرجوع الى ماركس الشاب على الرغم من انني قد انتحلت لهم الظروف المخففة . ولكننا لا نستطيع ان نعيد الساعة الى الوراء وان نعود الى هيجل . حقا انه كان يتمتع بالكثير من الحكمة وبوسعنا أن نتعلم منه ، ولكن المرء سيتعين عليه ان يكون مغتربا بالمعنى النفساني المرضي المطلق اذا ما كان يرغب في العودة اليه.

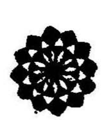
لم يكن هيجل بالطبع هو وحده الذي ادرك انه مع تزايد الحرية وانتشار التعليم وتصاعد الوعي بالذات فان الاغتراب يزداد كذلك ، فقد حذرنا افلاطون منذ زمن بعيد من انه ليس هناك تناسق مسبق بين الحرية والسعادة ، وقدم كبير المحققين الذي ابدعت شخصيته قريحة دستويفسكي هذه النقطة نفسها باقتضاب اكبر ، واعتقد كلاهما انه من الممكن بل ومن الجوهري حقا ان نميز بوضوح بين البشر وان نحتجز الحرية والتعليم الاعلى للقلة منهم ، وسعى آخرون للوصول الى علاج شامل اخر ، وآمن ماركس باقامة بنيان اقتصادي جديد ، ومن المعتقد اليوم ان البحث عن اشكال جديدة للمجتمع هو في بعض الاحيان افضل امل للوصول الى الخلاص ، ولكن اشكال الاغتراب عديدة وما من علاج واحد يناسبها جميعا ما لم تزد بصورة مفاجئة طاقات البشر .

وحتى الشعور العميق والمؤلم بالعزلة الذي يصاحب في بعض الاحيان الغربة يقابله نفس الشخص باكثر من شكل واحد ، فعلى سبيل المثال كان كيركجورد فردا خلاقا لم يعتمد بالرغم من ذلك على عمله الخلاق بل سعى ليجد المساعدة في الدين الذي قد يخفف احساسه بالاغتراب الذي ما كان يمكن احتماله بغير ذلك ، وانضم آخرون على الرغم من قدراتهم الخلاقة الى جماعات وفئات ومدارس مختلفة كما ان الجنس والصداقة والحب كلها قادرة على أن تقف على قدم المساواة مع النزعة الخلاقة .

ان كل ذلك بالغ الوضوح الى حد ان المرء ما كان ينبغي عليه ان يجد نفسه مضطرا لذكره ولكن الحديث الذي يدور حاليا حول الاغتراب يستدعي اما صورة أحادية اللون أو ثنائية بصفة عامة ، وازاء مثل هذه الآراء يتعين على المرء ان يصر على ان الاغتراب هو احدى السمات الجوهرية للوجود الانساني ـ والنزعة الخلاقة هي أحد ردود الافعال ازاءه والالتزام هو رد فعل آخر ، وكلاهما يترتب عليه المزيد من الاغتراب . وهناك اشكال عديدة للانفصال والاندماج والنزعة الخلاقة يمكنها التزام اللامبالاة ازاء المشاكل الاجتماعية بينما العمل في القضايا الاجتماعية يمكن ان يكون غير خلاق بصورة نسبية وان لم يكن ذلك بالضرورة .

ان كل من يحاول حماية الشباب من الاغتراب انما يعلن يأسه من الانسان ، وسوف يكون اكثر التزاما بروح انبياء بني اسرائيل وكونفوشيوس وسقراط ان تقول بدلا من ذلك ان الحياة دون اغتراب ليست جديرة بأن نحياها وان ما يهم هو زيادة طاقة الانسان على معالجة الاغتراب .

القاهرة



على دمي فتوكئي

شعر : صالح هواري

(فازت بالجائزة الاولى في المسابقة التي اقامها اتحاد الكتاب العرب بدمشق (مجلة الموقف الادبي) لعام ١٩٧٨) .

●

بيني وبينك مثلما بين الندى والورد ،
شدّي فوق اسراري عيونك واشربيني
ان ثوب العصر لا يقوى
على كتم الهواء ... وصدّ غزو البرد
ينشف ريق أولادي
وأطلب لا أرى أحدا
تحلّق من دمشق سحابة
وتدور حول جبيني الممتد
غطيني بحبك .. نحن زنبقتان في سجن المنافي
لحمك الداني أنا ... والعشق أنت وسرّه
نامي على جرحي ... فهل يحنو على عود
كواه البرد الا قشره ؟!
ما بين خصرك والدماء تسللوا ...
هذا أوانك فانضجي
عشتار تشعل في قميصك ريحها ...
والنسغ يبدأ في قطار الشمس رحلته ،
يشبّ البرق في وجع السنابل
نار حزنك في ثياب الريح خضّبها ...
غصونك آذنت بولادة أخرى
ستحنيك الرياح ...
توقعي ضرب الحجارة لا تخافي
ان هذا القصف
ناقوس البداية والتناسل
من دمي أسقيك ... ليس معي سواك ...
يغوص في المنفى شراعك
تشعل المرساة شهوتها فتنقطع السلاسل ...
تصرخين وتصرخين ... وتصرخين
تكاثروا حولي ... رفعت يدي
فتحت قواربي للمنقذين ...
ملأت وجهكِ بالبشارة ...
غير اني كلما غاصوا أقول :
دقيقتان ... وتنهضين
دقيقتان ... وتنهضين
تآكل الزمن الحرون ... شبعتِ من عزق ...
فهل شقّت عصاهم من قميص الموج زرا ؟!
تصعدين على سلالهم يغور شراع صوتك من جديد
تغرقين وتغرقين وتغرقين

هي السلالم أم يداك ؟!
هي المراكب أم خطاك ؟!
هي المرايا أم رؤاك ؟!
نواصل المشوار ... يرتدون
نحتكم الرصاص يعيد للعصفور عشّ غنائه
يتسلقون طموحنا العاري وينشقّون عنا
... وحدنا للشمس نمضي
نطلب الوطن المصفّى في قناديل الدماء
ولا نساوم
ننحني للسلم عشاقا ... ولكنا
اذا اقتحموا الصباح نضيء من دمنا الصباح
ولا نسالم
لا نخضّ على سواقي مصر أثواب الجناة ،
ولا نبيع الورد تحت نوافذ المحتل
لا نرتد عن نهر العروبة ..
لا نبرىء لحمنا من مصر ...
مصر الشعب منّا
انه الزمن الكسيح ... على دمي فتوكئي
شمتوا كثيرا اذ رأوك على دمي تتوكئين
قالوا : عجوز قد حنتها الريح
ما عادت لغزل الموت تنفع
سيفها ما عاد يقطع
حزنها ما عاد يسطع
مثلما يحلو لهم فليرسموك ...
رأيتهم عند المساء يحمّلون خيولهم
بالماء والصدقات ... يندفعون نحوك ...
آه من فرح المزايد حين يكسر سيف صاحبه
يقدم سيفه بدلا

بشرط واحـــد :
الا يغـادر غمده
ما دام يسكن عنده
مدي ابتسامتك الحنونة فوق حزني
يرفعون الآن لحمك في المزاد ...
على دمي فتوكئي
بعد القتال نقيم أمسية فلسطينية
ونردد الاشعار تحت بيارق الامطار ...
وليتحلقوا حول المرايا
فراشات لشم الضوء والتهويم
هذا الليل ... من سيقدم الشهداء ؟
ما كتبوه قبل رحيلهم
يغني عن التقديم
.... باب الشمس مفتوح بوجه الريح ...
أبرقت السماء لنا : فتحت لكم دمي
مرّ السحاب على مواقعنا
أطلت من دخان القصف
اشجار على أغصانها
كتبت عيون اللدّ بالسيف :
لا للصلح والتسليم
فتشنا هويتها ... فلسطينية كانت
وأعلنا على الفور انضمام ثمارها
لفصائل التنظيم
تحت سقف خيالهم قسموك مرحلتين :
مرحلة بها زفتوك فوق حصان شهوتهم
عروسا لا مثيل لها
ومرحلة بها رفعوك فوق الهودج الدموي
قاتلة وانت قتيلة
تتشابك الرؤيا على باب المغاره
أيها الوطن المرايا !!!
مــن رياحك خائف
وعلى رياحك خائف
عيناك تلتمعان ... تنطفئان ...
هل هما نجمتان مــــن الحجاره ؟!
أم بنفسجتان من قبل معــاره ؟!
مضربة عن العطر الملوث
انه العصر الذي تصطكّ فيه الارض
عاريا كان البكاء وكنت تختلجين فوق اكفهم
لا النعش يقوى أن يواصل موته نحو القبور ،
ولا يد الجاني لتقدر أن تكفّ عن الظهور
وتحفرين الليل بالصرخات ينتحر الصدى ...

انتفضي كما انتفضت نسورك
تحت شمس « التل »
تحرق كـل حل قادم للحل
حين جرحت تحت النار قالوا :
لم تعد تقوى على الانجاب
في عزّ الظهيرة أسرجوا أوهامهم
نصبوا سلالمهم على الابواب
(كل المصائب قد تمرّ عـلى الفتى
فتهون غير شماتة «الاصحاب»)
حين راوك تستندين فوق دمي
أعادوا رسم صوتك من جديد
حاصروك من الوراء
جرى على يدك الامام وما استدرت
شربت حزنك في الجنوب ،
تدافعوا كي يشربوني
عند بدء القصف لا أخفي عليك حبيبتي
ما بين نارين انحصرت :
رصاصة حمراء عوّدني عليها الموت
لم أغلق لها يوما اهابي
لم تخفني تحت ثوب الليل غير رصاصة حمقاء
تخرج من ثيابي
غير اني لم أمت
فحصوا دمي ... رفعت من الشريان قامتها العروبة
ارفعي عينيك فوق الشمس اكثر
عابق بالرفض صدرك ...
يضغطون على وريدك كي تجفي
غير انك تطلعين من الدماء حمامة خضراء
هزّي نخلة الشهداء
تساقط طيورا في قباب « الشيخ » (١)
أمطارا على سفح الخليل
وبرتقالا لا يبيع دماءه
مدّي جبينك ... لم يعد للصيف الا دورتان
وينضج الحزن الفلسطيني نهر سنابل
في كل سنبلة
تحدق الف قنبلة
يفور دم الشام بها
فتنفجر الزهور على شبابيك الجليل .

فلسطين

---

(١) جبل الشيخ .

قصة قصيرة

كتلة لزجة تغلي

فاتح عبد السلام

الى روح الشهيدة دلال مغربي :

ـ « لقد فندت فعل الكلمات » .

ضجة ... تنشر الراقصة أطراف ثوبها الاحمر . وتسقط الاضواء الداكنة في فراغ الصالة . تدور الراقصة ، تحلق عينا (عمران) ، يتأرجح الضوء الساقط ، وتفرد الراقصة ساقا بضة وتلف على الساق الاخرى برشاقة ، تنأى الاصوات عن مسمعيه ، يطير ، يغيب ، لكنه يباغت بروائح عبقة ، مبهمة كليل هذه الصالة ... يعم الصخب في جسدها النابض ، وتتطاير أطراف الثوب الاحمر الشفيف .. العالم بلون الثوب .. تدور الراقصة فتجمد الاشياء في بؤبؤي عينيه ... ضحكات يغالبها الاختناق ، وعيون تغالب النعاس . ما يلبث الضوء أن يكتسح الصالة ، الوجوه ، حركة الجسد البض ، وبؤرا تتكور أجساد الرجال فيها هنا وهناك ، يملؤها الخدر ، ويزهو الرجال فيها وتتطاير رغباتهم مع رذاذ زبد أفواههم ... وفي ما بعد يعلن المتسح ان شيئا لا يوجد غير الفراغ .

. . . .

وسط الضجة ، ينبهه هاجس ما أن يصرخ ، يهم أن يفعل ، لكنه يشعر ان المحاولة يائسة ، والصوت ضائع ... وبغتة ، لا يسمع شيئا غير خرير الويسكي المنسكب في حلقه ، ما يلبث هذا الخرير أن يصبح هديرا ، يغلي في أعماق عمران ، وعمران كتلة لزجة تغلي .

... تقترب الراقصة ، فيكون الثوب الاحمر قد احتواه الهواء وبدا فضفاضا ، يزيح الاشياء ويحل محلها .

✻ صورة يومية ✻

تركض « وردة » القروية الجنوبية (١) ، صبية في العاشرة ، تلاحقها عينا « عمران » القروي الجنوبي (٢) ، صبي في الثانية عشرة ، وهي تغوص في ثوبها الاحمر الوحيد .. تبتعد ، وتقتعد لها مكانا عند التل الاخضر ، تختلج قدما عمران فيعدو خلفها ، يجاورها الجلوس ، ويحتضننا دمى الخرق القماشية معا .. ويكون الاطفال خلفهما منتشرين عند أطراف التل ، ينظر في عينيها الصافيتين الواسعتين ، ثم يكتئب على حين غرة ، اذ الشمس قد هبطت خلف التلال المتناثرة ، لقد حلّ المساء ، وحان موعد الافتراق ... يعود كل منهما الى منزله القروي الرطب، بعد أن يتحسس صورة حزينة ، تتقاطر عندها كلّ الابعاد ، ثم تتلاشى .

✻ ✻ ✻

تنتهي الرقصة ... تتصلب الراقصة لحظات ، ويستحيل الجسد البض جسدا من رخام لتمثال منحوت بأناة ، تضج الصالة بالتصفيق ، وهمهمات النساء ، والهلاهل الرجالية ، والصيحات المبحوحة ... ترتفع أجساد وتهبط أخرى ... يعم الصالة ضباب رمادي ، ينظر (عمران) بعمق ... ويصمت .

. . . .

منضدة ، وجسد راكد عندها ، لا شيء غير الكؤوس الزجاجية التي تختلج أصواتها بين الفينة والفينة ... وكأسه خاو ... يرشق الزجاجة بنظرة ، ثمة فراغ يشغلها من القمة حتى القعر . تهدأ الاصوات في أعماقه لحظات ، كالمياه عند قاع البحر ، يشعر

---

(١) و (٢) ـ « وردة » و « عمران » صبية وصبي من قرية في جنوب لبنان .

بضيق ، الاصوات لم تعد تحدث ضجيجا ... الهوس يستهلكه ، تمتد يد (عمران) الى الكأس ، تجاذبه رغبة ما ، ويحتدم حوار داخلي في أعماقه ، يتولد جو يضج من جديد ، يتهشم الكأس ، فتتبعه ثلاثة كؤوس ، بحركات آلية .

لم يعد هنالك ثمة غضب ، لقد غادرت اللذة أعماق (عمران) ، تبدد كل شيء !!.. وبغتة ، يعود كل شيء ، تنشر الراقصة ثوبها (نفس الثوب الاحمر لم تغيره) . تسبح أطرافه عرض الهواء ... يمتلىء بالهواء ، يبين أحمر شاحبا ، فيكتئب (عمران) ، يفرغ منه ، يلتصق بجسدها ، فيبين أحمر قانيا ، ويشعر بلذة تغزو جسده ... تتلملم أطراف الثوب ثم تضيع ... ويبقى جسد الراقصة يهتز بتذبذب كشجرة خريفية عارية في مهب ريح ، يسدد عمران نظراته . لا شيء غير راقصة عارية من الثوب الاحمر ، ويحسّ بامتلاك شرعي للثوب !! لكن الراقصة تنأى قليلا عن عيني عمران بمراوغة ، وتكمل رقصتها بعيدا عنه متفننة في نشر أطراف ثوبها ولمّها بخفة ، واظهار ثنايا جسدها الزئبقي ... والصخب هو ذات الصخب .

* صورة نادرة *

كانت قد مرت سنتان ...

ذات صباح ، تألقت عينا (وردة) ابنة الشهيد عبد الرحمن الجنوبي ، وهي ترشق التلّ الاخضر المسور لقريتها .. بنظرات ملؤها التوهج ، وكانت قد بدت أكثر جمالا ، وروعة ، في شعرها الفاحم المسترسل في الهواء ، وثوبها الاحمر الوحيد !

اقتربت من (عمران) الذي ترك كل شيء ، وراح يصيخ باهتمام ، وهي تحدثه :

ـ انتبه للذي سأقوله ، اني خائفة يا عمران .

ـ ولِمَ الخوف ؟؟!!

ـ من كلام جدي ... انه بينما أخذ يهدئني بسبب عدم استطاعته شراء ثوب جديد لي بمناسبة العيد ، راح يقول لي كلاما غريبا ومخيفا .

ـ أي كلام مخيف هذا ؟!

ـ لقد قال : « ان ثوبك الاحمر هذا ، علامة خطرة ، يجذب الانظار في المناطق النائية ، ولا سيما انظار العدو » . يعني عليّ أن الزم البيت ، فلا ابتعد عنه الا بضعة أمتار ، اني خائفة وحائرة يا عمران .

ـ لا تفكري هكذا ، بلا شك كان يمزح معك .

ـ لا ... ان حدس جدي لا يخيب .

ـ أوووه .. اذن انزعيه ، ما دام يقلقك بهذا الشكل .

ـ كيف ؟!

ـ فكي أزراره ... هكذا ...

أبعدت يده ، وقد ضاق صدرها بحسرة ، أطلقتها بشكل ضحكة متفجرة ومنقطعة ، ملؤها حزن عميق ، شوب بشرتها البيضاء بحمرة داكنة ، أدارت رأسها ، وأطلقت قدميها الحافيتين ..

كان الطريق ترابيا ، والجو غائما مكتئبا . وكانت تمقت في نفسها أشياء كثيرة ، منها ثوبها الاحمر ، الذي بدا في مهب الريح قاحلا تماما .

* * *

ليل ثقيل . عمران منزو ، منغلق عن الصخب ، لا شيء هنا غيره ، تنسحب الاشياء من أمامه ، الا الثوب ، حيث يدخل في عمق عينيه ، يوم أن يستنشق رائحته . يفكر برائحة التراب الجنوبي الطيبة ، رائحة دونها عطور الياسمين .

تلف الراقصة وتدور ، لا تكلّ عن الحركة « لتقترب منه » . عن هذا تحدثه الرغبات في أعماقه . بغتة ، تنفرد الراقصة به . يلهث الجميع على كؤوسهم ناقمين ، هناك بعيدا عن الضجة ، عمران وثوب أحمر ، عمران ووردة .. لا شك انها بين يديه الآن ، يستنشق عبيرها ، عبير الثوب ، يلامسه بأرنبة انفه ، ويدسّ وجهه فيه ... ويغرق .

يلعنه الجميع ، ويكيل له السباب ...

ـ انظروا ... تنفرد هذه الساقطة بذاك الوغد ، دوننا . تفوووه ... تفوووه .

. . . .

ينهض (عمران) ويدور حولها ، تراوغه ، يشهق الرجال . انه يغرق ، انهم يزدادون حماقة ، وغباء .

* صورة خاصة *

كانت (وردة) تجيئه كل يوم .. أو يجيئها . لا شك ان حبهما أصبح عظيما ، بعد ثلاث سنوات من النضج والمعاناة المشتركين ، كانت القرية دونهما في كل شيء ، نجمتان متوهجتان أبدا . وذات ضحى ، كان الجو متوترا بصمت ، كل شيء يلتزم الصمت الا هما ، ترى ماذا سيفعلان ؟

سألها (عمران) :

ـ وردة .. بماذا يخبرك جدك هذه الايام ؟

ـ يقول .. ان القرية لم تعهد الصمت منذ ولد فيها . والصمت يعني بالنسبة لها الاختناق ، وينبىء بحدوث كارثة .

ـ يستر الله .. يا ورده . علينا أن نجعل أهالي القرية أكثر صمودا وعزيمة .

ـ العزيمة موجودة ، لكن جو الغموض هذا يلفهم ، وقد قطعهم عن الاتصال بالمدينة ، أو حتى بالقرى المجاورة الاخرى .. لم نسمع غير صوت انفجارات هنا وهناك ، ومن بعيد أيضا !!

ـ بالرغم من كل شيء .. ان قريتنا أبعد القرى عن العاصمة وعن جو المنازعات الاخرى في الضواحي والجنوب ..

ـ حتما ستصل شرارات النار الينا يوما ، واعتقد ان ذلك اليوم ليس ببعيد .

ـ ان أهالي القرية شجعان .. رجالا ونساء . سنحارب يا وردة ، ولا شك سننتصر .. أليس كذلك ؟ هاه ... أليس الامر صحيحا ؟ تكلمي ..

ترفع وجهها .. بعد اطراقة قصيرة وتقول بثقة عالية :

ـ ان شاء الله .. هيا بنا الآن .

* * *

تبتعد الراقصة كفراشة ، تمتص نقمة الرجال الآخرين ، وتخلف هذه المرة عمرانا وحيدا . «أتخدعه» ؟ فكر بهذا السؤال . لم يكن هنالك اثر للثوب ، صرخ مناديا النادل .. الذي امتثل حالا أمامه كفأر في مصيدة :

ـ نعم سيدي ، أمرك ..

ـ ثوب الراقصة ، أيها النادل .

ابتسم النادل ، وتكلم وهو مطرق بحياء :

ـ أاعجبك ؟ انها ستعرضه مع بعض الثياب النفيسة والتحف الاخرى للبيع ، ستغادر البلاد لاوروبا ... سآتيك بفاتورة أسعار الثياب ، الاسعار مناسبة ، وبعد انتهاء الرقصة ، بامكانك أن تأخذه ، أو أن تأخذ واحدا مثله .

ـ امش .. أيها الاحمق ، اجلب الثوب حالا ، انه ثوبي ، ثوب وردة ، أيها الوغد ، تفووه عليكم جميعا .

نظر النادل بوجه نظيره الآخر ، وتمتما :

ـ لا شك انه يسكر لاول مرة ..

ـ أظن ذلك .

ـ اذن سأتركه .

صرخ (عمران) هائجا :

ـ لم أسكر يوما ما بعد ، أيها الوغدان .. الغبيان .

انزلق الفأران من المصيدة ، هربا من أمام عمران .. الذي صرخ وأصر ان الثوب ملكه الشرعي . وفجأة ، انحنى على المنضدة ، ولم نعد نسمع منه الا نشيجا مبحوحا .

* صورة أزلية *

جفف الراوي دموعه ثم استأنف روايته :

كان الوقت ضحى ، حين انهمرت سيول من الرصاص والقنابل . واخذت النار تلتهم كل شيء ، وبعد دقائق كان في قريتنا أناس غرباء ، يحملون الرشاشات النارية والقنابل ، ويطلقون بعشوائية ، عابثين في كل شيء ، يدخلون من غرفة الى غرفة . ويذبحون جماعة تلو جماعة ، من أهالي القرية ، معظمهم من الاطفال ... بضمنهم طف ...... لاي (شهق الراوي ، وغص في بكاء حاد تحول الى نحيب .. ولولا الحاحنا لما واصل وأضاف) فعمران .. اختطف ، وهو في طريقه الى القرية مع بعض شبابها عند أحد الطرق الخارجية ، أخذوهم أصدقاء المزلفين ، وابتعدوا بهم عن القرية ... الى معاقلهم المسلحة عند البحر ، ويقال انهم رموا بهم في البحر بعد أن قتلوهم .

أما (وردة) فكان لها قصة نادرة ورهيبة ، فقد اغتصبها شاب كتائبي مسلح عند انتهاكه حرمة بيتها بعد أن استشهد جدها الباسل . لكنها قاومت ، قاومت طويلا ، وادمت وجه المغتصب منذ الوهلة الاولى . لكنه عصب عينيها وحملها الى مكان ما خارج القرية ، ويقال انه أخفاها معه لحين يروق الجو له ، وينفرد بها بعيدا عن أصحابه المسلحين ... باختصار ، سلمت وردة منه ، وظل شرفها مصانا ، بعد ان أصابتها رصاصات طائشة بين مغتصبها واحد أصحابه ، الذي طمع باغتصاب وردة ، وبأن يكون الصيد له وحده .

تضرجت الشريفة الحرة ، واختلط دمها بتراب القرية .. وكل الروايات تجمع على انهما فرا مذعورين وقد أرعبهم منظر دمها الذي كان يغور في التراب ، بالفة دونها التآلفات والانسجامات كلها .

. . . .

أوه .. عذرا أيها السادة ، أحس بأنني قد نسيت شيئا ما ، ولكن ، يا ترى ما هو ؟ (ساد الجو صمت وترقب) .. أوه .. تذكرت ، تقول رواية رواها أحد الرجال القادمين من الخارج .. ان عمران ما زال حيا يرزق ، وقد نجا بأعجوبة !! وكان قد التقى به في احدى الحانات وحدثه شخصيا .. وقد سأله عمران عن وردة ، وحين علم بنبأ استشهادها .. أكمل الكأس الذي بيده ، وقال :

ـ « ما دامت «وردة» قد ولدت من جديد نسغا صاعدا في دمي ، فان هذا الشراب القذر لن يسكرني أبدا » .

ترك الرجل عمران ، وغادر الحانة .

* * *

في الهزيع الاخير من الليل .

صرخ (عمران) .. امتثل النادل امامه ، وانكمش . طلب منه الثوب من جديد ، وبصق في وجهه ، لحظة أحس بابتسامة تطفو على شفتيه ، ارتج النادل من أعماقه ، كان صوت عمران هادرا .. رهيبا ! ثم طلب أن تقترب منه الراقصة ذات الثوب الاحمر .

مكث في أفكاره طويلا ، مشوشا لحظات ، هادئا لحظات أخرى . لكن في عموم الحال ، بدا الاضطراب واضحا في وجهه .

لا زمن يوجد هنا ، والوجوه حربائية (من ذا الذي ينكر هذا ؟ ليقل أنا ، كي أضع له نهايته ؟) كان قد صرخ عمران بهذا التحدي .. لم ينتبه الرجال والنساء في بادىء الامر .. لكنهم فيما بعد انتبهوا !!

كانت الرقصة الاخيرة توشك على النهاية ، والراقصة تقوم بها في عنفوان الصخب . والحق ان (عمران) لم تستهوه الراقصة لحظة ما .. انتفض ، وكانت الراقصة تراوغه ، يقينا منها بأنه رجل شبق بلا حدود . وسكير بأكثر من ذلك .. عروقه تتفجر ، ثم تتشابك وتلين ، تمــوع وتصبح لزجة ، كتلة لزجة تغلي .. من ذا الــذي يجرؤ أن يلمسها ؟.. ينهض (عمران) . تنأى الراقصة قليــلا ثم تقترب فجأة .. لم ير شيئا ، كان ثوبها مخيما وحسب ، مفروشا مهلهلا ، يحتوي (وردة) في داخله ، يتموج فيحس ّ عمران ان وردة تغني أغنية الجنة ، وتلوح بيدها ، أن يتبعها .. لم يكن أي شيء في عيني عمران ، سوى الثوب .. وردة ، لكن الثوب يبتعد ، انتبه عمران لذلك ، ازداد غليانا .. واستلّ قنينة زجاجية ، من مائدة مكتظة بمثيلاتها كما تستلّ الخناجر من أغمادها .. تقدم « ان وردة تنتهك حرمتها الآن ، وردة تحت الاقدام .. عارية .. بلا ثوبها !! » .

وفي لحظة خاطفة كان كل شيء قد تم .. قصم عمران رأس الراقصة ، وهي تتلوى ، وتنكمش ، وتطلق ساقيها العاريتين مرة ومرة ، وثوبها الاحمر يبتعد معها ، بات يحمل سنماتها « ظل شرف وردة مصانا .. ابدا » . اختلط الدم بالثوب والجسد العابق برائحــة العرق الآسنة . ان الراقصة تؤدي الآن ، بين المناضد ، طقوس رقصة الوداع . وبدأ (عمران) يعالج انتزاع ثوبها . لكنها ظلت تنوء مضرجة بدمها في الضجة .. وقد انتبه الرجال هذه المرة بشكل جديد ، واتجهوا يحملون همّ رجولتهم ، ويلعنون عمران ، ويهمون بقتله .. وهم المتحدون الوحيدون أبدا ، في ليل الصالات هذه .. وكل نسائها بغاياهم . لكن ... ظل كل واحد منهم يجهل :

ان عمران دونهم جميعا ، كتلة لزجة تغلي .

الموصل (العراق)

هذا الموت لنا... ولنا الأعياد

محمد نور الدين

- ١ -

باسمكِ نفتتح الاسرار
واحدة أسرار الرب
وواحدة أسرار اللاة
باسمكِ نفتتح البركات
نرسل نحو الغيم الصلوات وننتظر
المطر المسنون
باسمكِ نفتتح المكنون
ماذا لو سار النهر بعكس المجرى
وانتفض الموتى
باسم الاسطورة بين يدي ملك الماء ؟..
ماذا لو سقط القدر بمصيدة الفقراء ؟..

- ٢ -

لم تقل العرّافة شيئا
وأنا لا أذكر حين تغادرني المدن المنسية
شكل دمي
كان البحر ـ كعادته في مقتبل العشق ـ حزينا
والحرب على مقربة من كل الارقام
يجيئون ويمضون
وأمي لا تعرف الا درب الليلك
تأتيني ـ أحيانا ـ من خلف العتمة كالمرجان
بسملة ضد الشيطان
تمسح عن وجهي همّ الغيم
وتسرع نحو القلب فتغشاني أو .. تنساني
تعرف اني الدمعة في الاعراس
الناي
الموّال
يسكنني ظمأ قرويّ
وبداي مفاتيح الايام
أيتها الريح المغرورة قومي من جلدك
قد جاءت سيدة الزينات
الاقواس
الماء
قومي قد كبرتْ فينا الاسماء
هذا دمنا ..
يزهر فوق الزند وفوق النجم
وفوق الجثث المحروقة بالاحلام
فلنشرب نخب الارصفة المزدانة بالموتى
ولتخرج من حنجرتي آيات المالح
لا شيء الآن يحدّدني
ودمي لا يذكر شكل دمي
كان البحر حزينا
والحرب على مقربة من كل الارقام

- ٣ -

تبتعدين قليلا
أتساءل يا بيروت
كيف أقول لمن ودعت : حبيبي
هل خانتني ذاكرة الشرفات
الساحات القروية
(ملأى بالحلوى والاسرار) ؟!..
هذا الموت لنا
ولنا الاعياد
(ماذا يفعل قرب القلب الاولاد ؟)
حدثهم يا دمنا الواقف في منتصف النبض
حدثهم عن وجهك ،
هذا الطالع من منديل الليل رؤى
من بين الكتفين نشيدا :
هذا الموت لنا
ولنا الاعياد
ولنا الطلقات الاولى
العاصفة الاولى
نمضي من دون وتر
نتوارى في عروات الفجر
ونحرق قرب الوقت قصائدنا ..
تبتعدين قليلا
(هل أنساك ؟)
وها أنذا أعدو بين القدر وبينك
فلتتبع الكلمات لاحلامي
من يبصر في المرآة المكسورة إغنيتي ؟
من يلمح في الارض المطعونة خطواتي ؟
هذا الموت لنا
ولنا الاعياد
فلتتبع الكلمات لاحلامي

- ٤ -

ما زال الاطفال يعدون قنابلهم
يحزون بأعينهم
وجه الشمس المجدور

بيروت (آب ١٩٧٨)

ولدت على خشبة المسرح

(حوار مع يوسف العـاني)

اجرت الحوار : لطيفة كامل

نخشى ، أحيانا ، على مسارحنا العربية أن تكون مبنية ، أو نبنيها فوق الرمال ، لا تحمل صفة الرسوخ ثم التطور ، وبالتالي نتوجس أن لا تتمسك بها الارض والبيئة حين لا تنبت من هذه الارض بالضبط . ولهذا نبحث دوما عن الجذور في المظاهر المسرحية المحيطة بنا ، والتي قد تقدم لنا نجاحا خلبيا زائفا ، أو فشلا خارجيا كالرماد فوق نار متأججة . ولأننا نبحث عن الجذور في التجارب المسرحية كفن والشخصية المسرحية كانسان وفي العلاقة المسرحية بالبيئة والجمهور كتقاليد وعلامة محفزة ومتجددة ، فاننا نبحث عن شخصيات كيوسف العاني أحد الرواد النادرين في المسرح العربي عامة والعراق خاصة ، فهو يستطيع أن يلخص لنا تجربة مسرحية وشخصية انسانية فنية ، ويوجز لنا علاقة مسرحية مع البيئة والجمهور استطاعت أن تضرب جذورها في مجتمعها وبكل ما كان فيه من خيبات ونجاحات على المستويين الشخصي والعام ، الاجتماعي والسياسي .

يوسف العاني الذي أعجب به جمهور التلفزيون ، منذ أيام ، وبشخصية حسب في مسرحية « بغداد الازل بين الجد والهزل » ، يقدم نفسه لجمهور القراء قائلا :

ــ أحمل صفتين : انني مؤلف وممثل ، وقد بدأت هاتان العمليتان معا ، فأول مرة أقف فيها على المسرح كانت في ٢٤ شباط عام ١٩٤٤ في الثانوية المركزية ، وهو التاريخ الذي أعتبره أنا يوم عيد ميلادي الفني وبديلا عن يوم عيد ميلادي الحقيقي الذي لا أعرفه ، وفي هذا اليوم من كل عام أحتفل وأراجع نفسي سنويا : ماذا قدمت وما هي جوانب السلب والايجاب ؟



● ها نحن في شباط ويوم المراجعة السنوية ، لكننا سنطلب من يوسف العاني مراجعة أشمل ، ومع اننا لا نحب تحديد شخصية يوسف العاني المسرحية بالتأليف والتمثيل فقط ، الا اننا سنبدأ مراجعتنا مع يوسف العاني مؤلفا ؟

ــ بدأت تجربة التأليف بمحاولات نستطيع أن نسميها ساذجة ، والسذاجة ــ دون شك ــ تأتي من الحماس وحده ، والرغبة في أن يكون لي شأن كاتبا أو ممثلا ، فمن خلال تأثرنا بالسينما المصرية تلك الفترة والتي لم يكن هناك غيرها مجالا فنيا يشبع هواياتنا ، ومن خلال التأثر بها ومحاكاة ممثليها البارزين الذين كنا

نحبهم ، كنجيب الريحاني ، وبشارة واكيم ، ويوسف وهبي وغيرهم ، بدأت من ناحية التمثيل ، أما محاولة الكتابة فقد كانت كما ذكرت في اليوم نفسه ، اذ كانت أول تمثيلية أقدمها على المسرح من تأليفي ، لكن الشيء الذي يميز هذه المسرحية ، والتي أسميها : جوازا مسرحيا ، هي انها لم تكن من خيالي بقدر ما كانت نقلا عن حادث واقعي حدث في أحد المقاهي الصغيرة في جانب الكرخ ببغداد ، لهذا يبدو لي الآن ، حينما أعود لجرد محاولاتي وتأثراتي ، انني بدأت متأثرا من البيئة التي اعيش فيها ، ومن الناس الذين يحيطون بي ، ومن طرح مشاكلهم التي يعانون منها ويحسون بها ، وكان هذا دوما شاني في الطرح والمعالجة وفي معظم مسرحياتي التي كتبتها أن لم تكن جميعها .

● اذن التأثر بالبيئة أعطى البداية التي تسميها ساذجة أهميتها ، فكيف طورت هذه البداية وكيف استطعت الانطلاق من مجتمعك بالخطوة الاولى في طريق مسرحي ـ غير متقطع ـ استطاع أن يحقق تجربة مسرحية أصيلة ؟

ـ يقولون دائما ان البداية صعبة ، هذا حق . لكن أصعب من البداية أن تطور وتعمق هذه البداية ، وتلك مسألة ترتبط بالتطور الثقافي والفكري والفني للكاتب ، ومن هنا لا بد لي أن أقول ان التطور كان بطيئا : خطوة خطوة .. وعلى قدر ما كنت أستطيع الحصول على الجديد النافع ، والاطلاع على ما يجري حولي ، وأعني في العراق وفي البلاد العربية ، وكان العطاء شحيحا ونادرا ، وكنا في البداية منغلقين على أنفسنا الا بالقدر الذي جاءنا به التلفزيون من الاعمال التجارية غير الجادة أو الهامة . وباختصار ، فان حصيلة مجتمعي ، وحصيلة ما احمله من فكر ، يرتبط بمصير انساننا العربي ، وبالانسان في كل انحاء العالم ، مؤكدا على قيمته الكبيرة ، وباحثا ضمن اطار المسرح عما ينفعه ويطوره ويبني مستقبله الجديد .

● اذا أردنا التحديد من خلال اعمالك المسرحية المكتوبة ، كيف يمكننا القول انك كنت حصيلة مجتمعك وكيف عبّر فكرك عن الارتباط بمصير الانسان العربي خاصة والانسان عامة ، ضمن اطار المسرح الذي سعيت الى تطويره فنا وفكرا ؟

ـ من أول عمل ، وكان اسمه « القمرجية » ، والمحاولات التي تلته وكانت متشابهة والطابع الهازل فيها هو الاساس ، لم أحاول الابتعاد عن الطابع الواقعي لحياة الناس الذين قدمتهم . أما في عام ١٩٤٩ فقد قدمت عملا متميزا أكاد أعتبره مرحلة جديدة ، هي أقرب الى الطرح السياسي منه الى الطرح الاجتماعي العام . وكان ذلك مسرحية « رأس الشلة » التي قدمت بنجاح كبير ، وأعيدت مرات ومرات ، ونفذت الى قلوب الناس بيسر ، وكانت بتقديري حافزة على أن يبحث المشاهد عن الخلاص من الواقع المعروض له على المسرح . ومن هنا أستطيع القول بالنسبة الى كثير من الاعمال المسرحية في الوقت الحاضر ، والتي تسمى (مسرحيات سياسية) انها لا تنضوي تحت هذا الاسم اطلاقا ، لانها وسيلة امتصاص أكثر مما هي وسيلة شحن وحفز على ادراك الواقع السيء ومن ثم العمل على تغييره .

● بدأت تطرح السياسة في كتابتك المسرحية بتقديم الشكل الواقعي المباشر للحياة ، فهل استمررت في هذا الاسلوب منطلقا من ايجاد الحافز لدى المشاهد لتغيير هذا الواقع الملموس أم أنك سعيت لتغيير هذا الاسلوب ؟

ـ استمررت بعد (رأس الشلة) بكتابة مسرحيات مماثلة ذات الفصل الواحد مثل (فلوس الدوا ـ ست دراهم) وحتى عام ١٩٥٥ ، حيث كتبت أول مسرحية أعتبرها تنتمي ـ بكل تواضع ـ الى المسرح الملحمي من حيث المضمون لا الشكل . كانت هذه المسرحية عبارة عن تقييم لدور الأم المناضلة ، وبالفعل كانت الشخصية الرئيسية أما عراقية فقدت ولديها المناضلين وخرجت تدعو الناس لان يثأروا لها وللشهداء الآخرين الذين سقطوا في معركة التحرير قبل عام ١٩٥٨ . كانت هذه المسرحية هي « أنا أمك يا شاكر » . ظلت هذه المسرحية مختفية في مكان أمين لتقدم عام ١٩٥٩ ، أي بعد ثورة تموز ، وأنا ككاتب أعتبر « أنا أمك يا شاكر » محطة ضمن مسار مسرحنا العراقي .

● ماذا كانت المحطة التالية بعد « أنا أمك يا شاكر » ، والمسرحية ذات الفصل الواحد ؟

ـ لم يكن هناك شيء جديد أو يعلو في تقديري على « أنا أمك يا شاكر » ، مع انني كتبت بعد ذلك « أهلا بالحياة » وكانت أول مسرحية تتكون من عدة فصول ، وقد قدمت عام ١٩٦٠ . لكن المحطة الاخرى التي توقفت عندها فقد كانت مسرحية جديدة ومتميزة هي مسرحية « المفتاح » ، وهي تعتمد الموروث الشعبي أساسا لها ، حيث حولت حدوتة قصيرة الى منطلق كبير لبناء هذه المسرحية ، وكان تقديمها عام ١٩٦٨ مرحلة جديدة في مسار مسرحنا العراقي ، ومفتاحا لكثير من الاعمال لكتاب مسرحيين آخرين لان يفكروا بجد لاستلهام التراث ، سواء كان هذا التراث شعبيا أم تاريخيا أم فكريا .

● بدأت تكتب الطرح السياسي بالواقعية المباشرة ثم بالملحمية ثم باستلهام التراث وهو أقرب الى الملحمية عادة ، فما هي الصيغة المسرحية التي اعتمدتها بعد

ذلك لتكون أكثر قبولا لدى الجمهور وحفزا له ، وأكثر تعبيراً عن تطورك في الكتابة المسرحية ؟

ـ من « المفتاح » حتى اليوم أكتب مسرحياتي وفق تجربتي الطويله كلها ، فبعد أن قدمت مسرحية « الخرابة » ، وهي من المسرحيات التي تجمع الملحمية والوثائقية ، عدت فكتبت مسرحية « الشريعة » أي المرساة ، حيث سجلت بها فترة من تاريخ شعبنا في العراق وواقعه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، وكان أسلوب هذه المسرحية يختلف عن أسلوب المفتاح والخرابة ، فاتهمني النقاد وقتها انني عدت الى الصيغة الواقعية التي ابتدأت بها وتابعت حتى « المفتاح » ، لكنني في الحقيقة لم أفعل سوى تقديم الصيغة التي اعتقدت انها تتلاءم مع الطرح الذي قدمته والاحداث التي تضمنتها المسرحية . ثم عدت فكتبت مسرحية « النول » وهي من المسرحيات الملحمية التي تضمنت الرقص والغناء والعرض الجماعي . لكنني عدت مرة أخرى لأرصد أحداث عام ١٩٤١ الى ١٩٤٨ فكتبت مسرحية « الخان » بالصيغة الواقعية مع الاختلاف بشكل المسرحية واخراجها . اما الآن فقد انتهيت من كتابة « الثلاثية » ـ الجزء الثالث الذي يكمل هاتين المسرحيتين « الخان » و « الشريعة » في مسرحية اسمها « الجسر » حيث تتناول فترة ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٥٨ ، ولم تقدم هذه المسرحية بعد .

● **نلاحظ ان الفكرة هي التي تحدد لديك الصيغة، والاسلوب المسرحي ، ونلاحظ انك كتبت الصيغة الملحمية بعد تعرفك على مسرح بريخت في المانيا الديمقراطية ، فهل اعتمدت الملحمية تأثرا ببريخت ام لأنك وجدتها الملهم الاول للمسرح العربي في خلق علاقة صحيحة بين الخشبة والجمهور ؟**

ـ علاقتي بمسرح بريخت ليست علاقة جديدة . بدأت عام ١٩٥٧ حيث عشت فترة في برلين بالمانيا الديمقراطية ، متابعا لهذا المسرح ، وكانت بالنسبة لي مسألة جديدة لم أكن أعرف عنها شيئا ، وظللت اتابع هذا المسرح من خلال زياراتي لألمانيا الديموقراطية ، ومن خلال قراءاتي لاعمال بريخت وما كتب عنه ، لكن هذا الاطلاع وهذا التعرف بقي مخزونا عندي ولم يأت التأثر به وسيلة لان أكتب عملا وفق الصيغة البريختية لمجرد وجود هذا التأثر ، أو لمجرد الرغبة في التقليد لكي يقال انني انتهجت النهج البريختي ، وانما كان لسبب آخر حيث انني وجدت ذات يوم انني فعلا أنتهج هذا النهج عن سابق عمد واصرار ، حيث انني عندما بدأت أعد المادة الدرامية لمسرحية « المفتاح » فاذا بي أكتشف ان الصيغة التي يجب أن تقدم بها هذه المسرحية بالفعل تحمل ، أو يجب أن تحمل مقومات مسرح بريخت ، كالتغريب والتأكيد على عدم اغراق المشاهد بالايهام بقدر جعله يقظا ومستوعبا لما يجري على المسرح كمسرح وليس كحياة معاشة . وكذلك الحال في مسرحية « الخرابة » حيث كانت هذه العناصر البريختية أكثر وضوحا . وطبيعي ان هذا النوع من المسرح يظل قريبا من الجماهير لانه مهما طرح من أفكار ومواضيع فانها تظل تؤكد على الصلة بالجمهور ، ومن هنا كررنا مرات عديدة ان مثل هذا المسرح يظل من المسارح التي نحتاج اليها كمسرحيين عرب ، خاصة في هذه المرحلة من حياتنا المسرحية .

● **في هذه المرحلة من حياتنا المسرحية ـ كما تقول ـ يحلم المسرح العربي بأن يحقق الاندماج الكامل في الخشبة والصالة وبكسر الحواجز بين ما يجري فوق الخشبة وما يجري في حياة من في الصالة ، ويستعير المسرحيون لذلك أشكالا كثيرة معبرين عن حيرتهم للوصول الى الجمهور ، فمرة يزيلون الستارة ، ومرة ينهجون التغريب البريختي ، مرة بالراوي ، ومرة اخرى بالتمثيل في الصالة ومخاطبة الجمهور مباشرة، او فتح حوار غير عفوي معه . فهل تتصور ان الشكل او الاسلوب كما فهموه هو الذي سيحقق العلاقة المأمولة مع المتفرج ؟**

ـ أنا دائما لا أميل الى تجزئة العمل المسرحي ، فالمسرحية حينما تقدم للجمهور يجب أن تظل وحدة متماسكة سواء في مضمونها أو موضوعها أو اخراجها وطريقة الاداء التمثيلي فيها ، اذ لا يمكن اطلاقا أن نتوسل بشكل ما يعتقد المخرج بأنه شكل يستهوي الجمهور بمعزل عن طبيعة النص المكتوب ، والا نكون قد قمنا بعملية « غش فني » للجمهور وبعدم ادراك لأهمية الانسجام الذي يجب أن يسود العمل المسرحي كله . صحيح ان هناك مسرحيات ذات صيغة ملحمية ، لكننا نجد فيها مشاهد تقترب من الواقعية . غير ان هذا المشهد يظل ضمن اطار المسرحية ككل منسجما مع الصيغة التي بنيت عليها المسرحية ، أو الغاء الستارة أو مخاطبة الجمهور ، أو التوسل بالراوي : هذه مسائل لا تجدي نفعا من الناحية الفنية والفكرية اذا لم تكن وسيلة ضرورية لايصال الفكرة الاساسية للمسرحية ، أو التفسير الدقيق والعميق لها .

● **اذن أين هي النقاط في ايجاد العلاقة الوطيدة مع الجمهور والتي يجب أن يرتكز عليها المسرح العربي خارج هذه المظاهر التي تخطىء في تفسير وايجاد هذه العلاقة ؟**

ـ نقاط الارتكاز هي الفكر المتطور الذي تحتويه المسرحية ، والصيغة المتطورة للاداء المسرحي الذي يتقدم به الممثل ، والممثل في هذه الحالة يجب الا يكون متمتعا بالجدارة البدنية فقط ، بل يجب أن يكون مزودا

بقدرة ثقافية جيدة ، وبحيث يدرك ما يقوم به جملة وتفصيلا ، والشكل ليس هو الاساس في الاقتراب من الجمهور بل واحد من الوسائل ، شريطة الا يكون منفصلا عن العناصر الاخرى التي ذكرتها . الصيغ المسرحية ليست هي الحد الفاصل في العلاقة بين الجمهور والمسرح ، فالمهم أن يحمل العرض الفكره الانسانية التقدمية ، ويحمل النكهة الجماهيرية مع الجوده والكفاءه الفنية المتوفرة عند المخرج ، وعند الممثل ، والانسجام الكامل بين الجميع .

● ناخد اذن على سبيل المثال « بغداد الازل بين الجد والهزل » من المسرح العراقي ؟

ـ أحسست من خلال الندوة التي عقدتها في نقابة الفنانين السوريين ان المسرحية قد تركت هذا الاثر ، فهناك أكثر من بطل في المسرحية ، ولكن هؤلاء الابطال كانوا من الجودة بحيث أكسبوا العمل صفة جماعية لا فردية ، كما ان الاعجاب بالاداء التمثيلي وبالاخراج قد ولد الاعجاب الكامل بمجموع العمل المسرحي حتى الادوار الصغيرة التي قام بها الممثلون ، فالمسرحية منذ أن كتبت كانت تحمل الصيغة الحديثة في الطرح الفكري ، وتحمل الشكل الذي يجب أن تقدم به ، وبالتالي كان يجب أن تتوفر فيها عناصر الجودة مجتمعة وليس مفردة لكي تؤدي دورها الكامل في الوصول الى أوسع الجماهير .

● نعرف ان المسرح العراقي هو أحد المسارح العربية القليلة التي استطاعت أن ترسخ نفسها في البيئة التي نشأت فيها وعبّرت عنها ، فكيف نأخذ تجربة المسرح العراقي مثالاً ، وندل على ذلك بالتفاصيل المهنية والفكرية ابتداء من نظام العمل والانتاج والعرض وانتهاء بعلاقة الطرح الفكري بالبيئة التي يعيش فيها ، وبالتقاليد المسرحية التي رسخها حتى الآن ؟

ـ يمكن عبر تجربة المسرح العراقي أن نؤكد على صيغ للخلق المسرحي ، ابتداء من النص المكتوب، وحتى العرض بكل عناصره الانتاجية والتقنية والفنية . هناك تجربة فرقتنا « فرقة المسرح الحديث » التي بلغت من العمر ٢٦ عاما . وهناك الفرقة القومية وعمرها عشر سنوات والتي تضم كادرا فنيا متميزا كبيرا وكفاءات عالية ، يمكن أن نقول ان هذه الصيغ كلها تصب في مجرى واحد هو ايجاد الصلة الوثقى بينها وبين الجمهور والعمل المستمر من أجل تطوير العملية الفنية التي تخوضها لتكون بقيمة فنية عالية ، ولهذا السبب يكون الجمهور هو الاساس لكل هذه العمليات .

● كيف يعبر المسرح العراقي عن اهتمامه بالجمهور حين يبدأ العمل بمسرحية ما ؟

ـ نفكر دائما كيف نوسع رقعة الجمهور من حيث الكم ، وأن نرفع مستواه الفني والحسي من حيث النوع . نحن جميعا نبدأ وفق هذا الاطار للبحث عن النص المناسب ، ثم نعمل على خلق آخر اضافة الى ما يحتويه النص ، ويكمن في تفكير المخرج ، وفي طريقة المخرج لاخراج هذا العمل ليظل قريبا من الجمهور كذلك ، ونعني أن تكون المجموعة المشاركة في العمل هي الاخرى واسطه في الاقتراب من الجمهور أو في جذب الجمهور اليها من جهة اخرى .

● هل يعني هذا انكم تهتمون بمسرح النجوم ؟

ـ اننا لا نعنى بمسرح النجوم . لدينا في مسرحنا العراقي نجوما وأسماء لامعة ، لكنها لم تصل الى هذا المستوى بالوسائل المستهلكة والمسفة التي يتوسل بها المسرح التجاري عادة ، ولكن وصلت الى هذا المستوى بالجد والمثابرة ، ومحاولة تطوير ذاتها تطويرا فنيا جيدا ، حتى أصبح الجمهور يحبها ويتعلق بها .

● بالتفاصيل العملية كيف يهتم المسرح العراقي بالجمهور من خلال نظام العرض واختيار النص، وتفسير العلاقة الفكرية مع الجمهور ؟

ـ يحاول المسرح العراقي أن يكون عند تجمع الناس غير بعيد عنهم ، وأن يذهب اليهم في مواقع عملهم . هذا ما حاولته الفرقة القومية حين أسست لها المسرح الجوال ، وحين أصبحت تذهب متجولة في مدن المحافظات . تقف أمامنا أحيانا بعض العوائق التي تعتبر نوعا من الاسباب التي قد لا تحمس الجمهور ليأتي الى المسرح ، مثلا المسرحيات الشعبية أثيرة عنده ، أما المسرحيات التي تقدم بالفصحى فيقدم عليها لكن ليس بالقدر ذاته ، وهنا يجب علينا أن نختار المواضيع التي تهمه هو والتي يحسّ بقربه منها ، بحيث تصبح الناحية التي تهمه هي الاساس وتصبح اللهجة عنصرا ثانيا . أذكر على سبيل المثال « بيت برناردا ألبا » المترجمة الى الفصحى والتي تعرض موضوعا هاما هو الضغط على المرأة وعدم السماح لها بممارسة حياتها ، وهي مرحلة مرت وتمر بها مجتمعاتنا . الموضوع هنا خدمنا في جلب الناس ، وقد مثلت المسرحية ١٢ فتاة.

● اذن ليس المهم هو المسرحية الشعبية أو المترجمة ، بل استلهام القضايا الهامة لدى الجمهور هو ما يجعل دوما العلاقة بين المسرح والجمهور متينة وحارة ، فهل نقول من هنا ان المسرح العراقي سياسي بالدرجة الاولى ؟

ـ نقطة هامة جدا هي ان علاقتنا مع الجمهور ـ اي المسرح العراقي ـ هي علاقة تاريخية نشأت بمنظور الثقة والمحبة، لان مسرحنا بدأ مسرحا سياسيا، وأعني ان المسرح لم يقحم السياسة في مسرحه بقدر

ما كان المسرحيون هم سياسيون قبل أن يكونوا مسرحيين . لاننا كنا جزءا من الحركة الوطنية ، والحركة الوطنية مرتبطة بالشعب . وقد جنى المسرح العراقي من ذلك تعود الجمهور الاقبال عليه ، أذكر مثلا ان مجموعة ترسل شخصا ليقطع خمسين تذكرة ويحجز قبل عشرة ايام ، ثم تأتي المجموعة من خارج بغداد لتشاهد العرض المسرحي وتعود ليلا الى مدينتها ، وهذه الملاحظة شاهدناها في فرقة المسرح الفني الحديث وفي المسرح القومي .

● مهنيا ، نعرف ان المسرح يجذب الجمهور حين يستطيع تحقيق نظام عرض موسمي دائم ـ ريبرتوار ـ يقدم من خلاله برنامجا مسرحيا متجددا كل ليلة ، فهل وصل المسرح العراقي الى تحقيق مثل هذا ؟

ـ المسرح القومي استطاع أن يعمل بنظام الريبرتوار . كان يعيد نظام المسرحيات التي قدمها وفق برنامج محدد ، وهذا يحتاج الى امكانيات مادية وتقنية ، أما فرقتنا ، فرقة المسرح الفني الحديث ، فلا تملك هذه الامكانيات ، لكننا نستعيض عن تقديم ذلك بتقديم مسرحية جديدة حالما نرفع الديكور القديم ، وأن نسجلها لتقدم لمشاهدي التلفزيون ، وبكلا الحالتين استطعنا اقامة علاقة دائمة مع الجمهور .

● من خلال تجربة فرقتكم المسرح الفني الحديث، هل تؤمن بفكرة مسرح المجموعة التي تطرح في أوروبا وبعض البلدان العربية ، وحيث يتوزع العمل على الجميع دون تخصص ، وهل تؤمن بان رجل المسرح الفني يستطيع تجاوز المؤلف وهيمنته الفكرية على العرض ؟

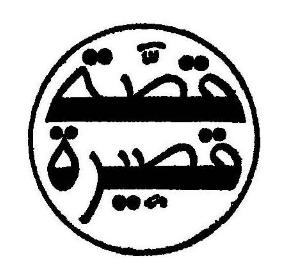
ـ بصراحة نحن نمارس هذه العملية الفنية ، ولكن بصيغة تختلف عن المسرح الجماعي أو مسرح المجموعة ، وبالرغم مما يقال انه مسرح كل العاملين بالمسرحية ، الا انه يظل هناك شخص وهو المهيمن والمدبر لهذا العمل ، فنحن نناقش النص مناقشة مستفيضة ، وكثيرا ما يقترح المخرج اقتراحات عدة فيقوم المؤلف بتنفيذ هذه الاقتراحات ، وأحيانا تحذف أو تضاف الى المسرحية أمور جديدة ، يقتنع المؤلف بصوابها حيث تكون هناك نفس الرؤية التي ينظر اليها أو من خلالها المخرج للمسرحية ، وكذلك الحال مع الممثلين ، تتم مناقشة العمل تفصيلا ، ويصبح الممثل متبنيا للعمل بكامله ، وليس لدوره فقط ، لكن المسرح يتطلب تقاربا في المستوى أولا كي تكون عملية المشاركة متقاربة ، ونحن لدينا شبانا جددا ما زالوا في أول الطريق ، وهم بحاجة الى مراس طويل ومتابعة ثقافية وفنية ، كي يكون لهم المستوى الفني والثقافي الذي نريد ، وهذا لا يعني اننا لا نفسح لهم مجال المشاركة والمسؤوليات الرئيسية ، لكن في مثل تكوين فرقتنا يصبح العمل الجماعي مرحلة تحتاج للوقت سيما ان المسرحيات التي تقدمها تضم مجاميع كبيرة وشخصيات كثيرة أيضا .

● هل استطاع المسرح العراقي تشكيل فرق مسرحية ثابتة بمثابة خليات عمل دائم ومتطور ، أم انها فرق موظفين متنقلين تهدد تطور الفرقة ورسوخ تجربتها المسرحية ؟

ـ الفرقة الرئيسية هي المسرح القومي ، وتضم كما ذكرت كادرا متفرغا للعمل ، وكفاءات فنية كبيرة ، ولها في نظام العمل ما يؤكد على تواجد عضو الفرقة طالما ان العمل متواجد . العمل يدعو الى الحضور والعمل متواجد دائما ، وهذا ما يوفر له الراحة ، والمتابعة الثقافية . والمسرح القومي بلجانه الفنية مطالب دوما بوضع الدراسات والبحوث عن طبيعة الاعمال التي قدمها المسرح خلال كل موسم ، بحيث يستطيع مخططو الفرقة التعرف على المؤشرات المستقبلية للعمل المسرحي . وهناك استفتاء للجمهور تثبت فيه آراؤه ، وعلى ضوء هذه الآراء تتعرف الفرقة على طبيعة اعمالها والصدى الذي تركته لدى الجمهور . مثل هذا لا يترك العمل الفني راكدا ، بل يخلق الحركة ويدفع العاملين في الفرقة الى البحث عن الجديد النافع والمنسجم مع هدف الفرقة ، لخلق مسرح متطور ومتجدد . اذن المسألة ليست بالشكل الذي يقال ان الفرقة الرسمية هي فرقة موظفين ، بل الخطأ يكمن في الكيفية التي تعمل فيها هذه الفرقة ، فالصيغ الايجابية والجادة ، وعدم التمسك بالراي الفردي ، والتوسل بالاساليب العلمية لمعرفة عمل عمل مسرحي، كلها عوامل تدعو الى اغناء الفرقة بوسائل التطوير والتجديد، وهناك اضافة الى الفرقة القومية ثلاث فرق اهلية عاملة استطاعت ان تحافظ على نظام الفرقة المسرحية وأن تخلق نوعا من المنافسة الفنية والحوافز لتطوير اعمالها ...

* * *

والحديث مع الفنان المسرحي يوسف العاني لا بد أن ينقطع قطعا ، فعفوية الحوار معه وطرح القضايا الفكرية الشاملة أو المهنية التفصيلية في مجال المسرح قد تجعله حديثا بلا نهاية ، فتجربة العاني الطويلة وخبرته المهنية وثقافته المتطورة ونشاطه المسرحي الدائم لم يجعله يصبح من جيل البدايات فقط في المسرح العراقي ، فالعاني متجدد دوما في المسرح ، لذلك هو قادر على مناقشة قضاياه بكثير من التركيز العام مفيدا ومدعما أقواله بالتجربة والامثلة المادية ... اخيرا هل طرحنا قضايا رسوخ المسرح العراقي للنقاش ، او ناقشنا بعض قضايا ومشاكل المسرح السوري ؟.. أتمنى لو استطعنا أن نضرب عصفورين بحجر .



سفر العودة

حمد صالح

لا يني هـذا السواد الكثيف ، القابض للنفس ، يتوالد باستمرار اميد من اعماق سحيقة . ينبعث من الداخل ليغلف الافق بتلك العتمة الخانقة ويزحف على وجه السماء . يزحف الى الاعلى فتسحب نفسا عميقا وتزفره بتأوه مرير ومن ثم تعود الى اسقاط خرزات مسبحتها الطويلة ، خرزة وراء الاخرى ، متحسسة على جبينها دفء ما تبقى من نور شمس آفلة ، فتلوي يدها الى الخلف لتتحسس برؤوس أصابعها صفحة الجدار الطيني متتبعة الشقوق والاخاديد الجافة الى أن تلامس الارض المحيطة بها متعثرة بانحناءة الباكورة المستلقية تحت ركبتها . اعتادت أن تجلس والباكورة على مقربة منها ، ان لم تكن تحتها، حيث انها لا تستطيع أن تفارقها لحظة . تتوقع باستمرار أن تستعملها على نحو مفاجيء ، قبل أن توافيها كنتها بالسرعة التي تبغيها ، فضلا عن كونها العين الوحيدة المتبقية عندها وهي أحرص من أن تفقدها. عادت الى اسقاط الخرزات مصحوبة بتمتمة استغفار خاشعة ، محنية الظهر ، غير آبهة بذلك السواد الكثف ، المنبعث من هذا العمق السحيق برغم كونها تراه بقنوط وخوف وهو يصبغ الافق ويستمر في زحفه العنيد ، فكما لو انها تقف على الضد من هواجسها تصرّ على انه يجب أن يعود . بشارته توشك أن تدخل القلب . كامل الذي سافر وترك وراءه كل شيء كما هو . البيت والمزرعة والمواشي والزوجة والارض والأم . كلنا بانتظاره . اذن لازم يعود كامل ، نعم لازم يعود . ابتسمت لنفسها بارتياح وهي تربت على ظهر القطة التي استكانت في حضنها بتودد تجيده القطط على نحو غريب ، بيد ان القطة لم تلبث أن ماءت باستنكار لا يخلو من توثب ، فاهتز الصمت بحركة مفاجئة في راسها المأهول بالسكون ثم استكان متشحا بسواده . وثبت القطة الى الامام بسرعة عجيبة كما لو انها صعقت بخطر مميت ، فهوت يدها الى الارض. تلمست الباكورة بحركة عفوية. ارتخت عضلات الجبين المقطب ثم عادت الى التقلص المتحفز ، وعلى الوجنتين الذابلتين ارتعشت خابية وضعيفة طيف ابتسامة عريضة . انتشر في الافق المظلم — كالبيوت ، كالحقول ، كالبساتين ، كاحراش القصب، كالنخيل العامر بالوشوشة الحالمة والاخضرار الندي — غبش فجر جميل آت مع الريح يزحف في الرأس المتأهب لالتقاط أية نأمة أو حركة أو رائحة قد تلتفع وجه الصمت . لماذا وثبت القطة على هذا النحو المفاجيء ؟ بلا شك انها فوجئت بشيء ما . همّت أن تنادي كنتها لترى فيما اذا كان على الطريق أحد ، غير انها لم تفعل . ظلت صامتة ، صاغية ، متحفزة ، وكان الصمت يتمخض عن رائحة عذبة ، تغمرها وتغمر القرية وتغمر الفضاء الجميل . خيل اليها ان صوتا رجوليا خشنا يقترب منها . صوتا لا تشك في وضوحه وقربه يتخلل تشابك أفكارها . تقطب حاجبيها صاغية باهتمام بالغ الى مصدر الصوت . وكان الصوت ما يزال يتمخض عن رائحة عذبة ومضيئة . تتسع رقعة الضوء الخضراء فيمتليء رأسها — الذي اصبح بحجم الفضاء — بالرائحة الخضراء الندية ولا صوت يستبان . ينحصر العالم كله في نقطة كائنة بالضبط أمامها ، ليست بعيدة ، لو مدت يدها ربما وصلتها . ترفع رأسها الدائخ باختلاط الروائح العطرة بتأهب . يضاء الوجه القرمزي الكامد باشراقة فرح مدفون يسبح كاشراقة ضوء شاحبة تطل من ظلمات بعيدة الاغوار . تتسع اضاءة الابتسامة العريضة ، حينئذ وبعمق يدعو الى العجب انطبعت على الجبين المرفوع الى الاعلى قبلة مألوفة سرعان ما لثمت جبين الحياة واضاءت فرح الآخرين .

تحاملت على طرف الباكورة متعثرة بأذيالها . اضطرب جسدها النحيل بجانب الباكورة فأسندته على الجدار ، وحين آمنت الى انها لم تسقط بعد ، تشابكت اصابعها على انحناءة الباكورة .

ساقاها يرتعشان تحتها ، بيد ان هذا لم يمنعها من الاندفاع الى الامام بخطوات مترنحة . عجز الساقان المتخشبان عن حمل المجسد المترع بالرائحة العطرة

والامل المشرق ، غير ان الباكورة كانت المسند الثالث والمهم فحملته كل ثقلها ومضت تلهث الى الامام سابحة في ضوء يمتد عائما في قرية كلها خضراء ، تفوح في جنباتها التي كانت قابضة للنفس رائحة قبلة رجولية مألوفة .

مضت محدودبة على الباكورة تكاد لخفتها أن تركض في هذا المنبسط الاخضر تود الوصول الى نقطة بالضبط ليست بعيدة عنها الآن . تريد أن تحتضنه بحرارة ، تعانقه بشوق . تريد ان تصله قبل ان يصلها. تريد أن تتحسس انفاسه الساخنة وهي تمسح عن جبينها المعفر غبار الانتظار الطويل .

تقدمت متوكئة على باكورتها المضطربة وابتسامتها الملهفة تزداد اتساعا على وجهها المجعد متسائلة بتمتمة مرتبكة :

ـ كامل ؟!

توقفت فجأة عن السير حيث ان حنجرتها كانت جافة وأنفاسها توشك أن تتقطع . لعقت لسانها وهي تضطرب فوق الباكورة صارخة بكل ما تملك من حرقة والتياع :

ـ عائشة ...

كطلقة قاتلة استقرت في الرأس ، أو شظية قنبلة ساخنة انفجرت في الصدر ، وعلى نحو صاعق يخطف الابصار ويشلّ الحواس ، انبثقت من الداخلَ والى ارتفاع شاهق عاصفة هائلة من الدخان الكثيف ، والتراب المثار ، وشظايا الحديد، وقطع من أشلاء آدمية ممزقة . أيد ، أرجل ، وجوه ، عظام ، جماجم ، أحذية ، مزق أقمشة داكنة . تختلط كلها في عاصفة هائلة تشكل في تلاحمها هيكلا معينا ، كجسد بشري مفكك ، متناثر ، يرتفع عاليا ، يغيب لحظة في عتمة الدخان والتراب ثم يستبان متهاويا الى الاسفل فيأتي مبحوحا صوت ارتطام الجسد البشري بالارض الصلبة . فيما ظلت هي منطرحة متشبثة بما تبقى من الباكورة وصوت انكسار الخشب يثقب مريعا بين صدغيها الاشيبين ، وخلال اللهاث العاج وافاها اصطفاق الباب المعدني بجدار الطين ، ووقع خطى مرتبة ، مسرعة ، تقترب منها ، وفحيح أنفاس لاهثة تنفرد بأذنها المملوءة بصوت الانكسار ، وثمة صوت مستغرب يتساءل :

ـ عمتي ، لماذا فارقت مكانك ؟

قبضت بأصابع مرتجفة على كتف كنتها مهمهمة بكلمات غير مفهومة . رفعتها عائشة من تحت أبطيها بهمة الى أن استقامت ، وعبر الاخاديد المظللة ثمة خيطان يلتمعان على ضوء الشفق البرتقالي . ينعقدان عند الذقن . تكبر مساحة النقطة الصافية كلما تحرك الجفنان تلك الحركات المعصورة فيما كان الجسد المنحني يرتعش بخفة كرعشات انسان يحتضر. تساءلت عائشة :

ـ كيف استطعت أن تصلي الى هذا المكان ؟

انفرجت شفتاها المزرقتان ثم عادتا الى الانطباق. لا يبدو ان هناك ما يقال . كان جسدها يرتعش بسرعة وتردد بحيث لا تستطيع السيطرة عليه ، وتحت أبطيها تتحسس يدي كنتها تطوقانها باحكام لكنهما لا يقويان على منع جسدها من الاهتزاز العنيف ، وامامها السواد القاتم يزحف الى امتدادات نائية ، وفي انفها ما زالت تفوح رائحة التراب الرطب :

ـ الا ترين أحدا على مقربة منا يا عائشة ؟

اجابت دون أن يفارق ملامحها الاستغراب :

ـ لا ، ابدا ، لا أرى أحدا . الطريق فارغ .

تلفتت من باب التأكد ، فكانت الشمس حمراء متوهجة كفوهة تنور حام مزروعة وراء جبل (طبيج) المغمور سفحه المقابل بالظلّ الرمادي ، والدخان يرتفع شفافا ومتلويا من تنانير القرية ، وعلى الطرقات المارة وبين الحقول تعود الى حظائرها اغنام وابقار ، وفلاحون يعودون كالماشية الى بيوتهم ، واطفال يتراكضون بين البيوت الطينية ، يلعبون بمرح . كان كل شيء نظيما وهادئا :

ـ كل شيء على حاله يا عمتي ، لكن لماذا ؟

ظل جسدها الهزيل يرتعش بين يدي عائشة المتصلبتين ، وعلى وجهها المغبر يختلج ظل الغروب القاتم :

ـ لا أدري يا عائشة ، لا أدري . خيل اليّ ان شيئا ما قد حدث .

اضافت بارتباك وبلهجة متوسلة :

ـ تأكدي يا عائشة. افتحي عينيك بكل الاتجاهات. انظري جيدا .

اجابت عائشة نافضة راسها علامة النفي ، محدقة بذهول بوجه عمتها المليء بالانفعالات الحادة :

ـ متأكدة يا عمتي . كل شيء كما هو .

خبت على الوجه المهدم حدة الانفعالات ، وجفّ بين الاخاديد اثر الدموع ، فاضحى يشبه بحكم جموده الحجري مومياء دميمة عائدة الى أزمان قديمة ، موغلة في القدم . تساءلت بهمس مكتوم :

ـ هلّ آن وقت الصلاة يا عائشة ؟

ـ لم يؤذن بعد ، لكن الشمس أوشكت على المغيب . هل أعيدكَ الى الداخلّ ؟

لزمت الصمت فترة وراسها المعصوب بفوطة عتيقة ومتسخة يوافق جسدها في اهتزازه السريع كأنها مصابة بحمى شديدة . قالت بفتور :

ـ أريد ان اظل واقفة هنا ، لبرهة أخرى يا عائشة .

بدا على وجه عائشة كدر مباغت ، لكنه لم يلبث أن تلاشى ، غير ان مسحة التساؤل ظلت قائمة ، وكان الصمت بينهما مشحونا بشتى التأويلات . قالت بارتباك :

– الباكورة انكسرت . فال خير ان شاء الله . انكسر الشر .

ظلت واقفة . تنزلق أكثر في ظلام صمتها المطبق، وقد خبت حدة الرعشة الا انها استمرت كالمعتاد . اهتزاز رتيب ، فاتر . اصطنعت عائشة لهجة المازحة وهي تقول :

– سيجلب لك كامل باكورة جديدة حال عودته ، أفضل من هذي .

اكتفت بأن هزت راسها باقتضاب ، في حين ظل وجهها على ذات الجمود الغائب باستثناء حركة الشفتين المهمهمتين من دونما كلام ، وتشنج الاصابع الراجفة أو ارتخائها . كان الوجه يحمل لون التراب الكامد المليء بالاغوار المحفورة والتجاعيد الناتئة ، والعينان كثقبين صغيرين يحتلهما من الداخل بياض منطفىء مشوب بلون رمادي غامق ، وخصلة بيضاء ملتوية على بعضها نافرة على الصدغ الايمن وراءها تظهر الاذن بيضاء . نظيفة ، يوسمها من الاسفل ثقب صفير. تساءلت عائشة بالحاح ينم عن نفاذ صبر :

– هل نظل واقفتين في هذا المكان ؟

أجابت بهمس خامل وكئيب :

– لحظة يا عائشة . هل تعبت من الوقوف هنا ؟

– لا ، ولكن لا معنى لوقوفنا هنا . اي فائدة تجنى من الوقوف هكذا ؟

رمت رأسها الذي ألفته ثقيلا ، لا تقوى على حمله ، على كتف عائشة متوجسة على نحو حذر نعومة الملفع الحريري وشناشيل (الجرغد) المضمخة برائحة المسك والقرنفل والشيح :

– لا فائدة ترجى من ذلك .. لا فائدة .

اضافت وهي ترفع رأسها متأوهة بذات الهمس الخامل .. الكئيب :

– قوديني الى الداخل يا عائشة .

الشرقاط (العراق)

مقابلة ادبية مع جمال بن الشيخ

– تتمة المنشور على الصفحة ١١ –

هي حركة علاقية .. الايديولوجية هي التي تغربل ما بين العلاقات وتختار علاقة خاصة تجعلها ما بين العناصر .

ان من يرتكز علـى أحكام اعتباطية ، أو أحكام مسبقة لن يقوم بقراءة ايديولوجية ، انما يقدم النص أمام محكمة ، وحسب معاييره الخاصة يحكم عليه . ولا أجد أية قيمة لمثل هذه القراءة . على العكس : بعد أن نكتشف العلاقة المحورية للنص ، وكيف تتركب العناصر ، وكيف تتركب المعاني والدلالات ، ونبحث عن العلاقات الموجودة ما بين العناصر ، تظهر القيمة الايديولوجية للنص .

*** اذن هناك عناصر لقاء ما بين القراءتين : القراءة الايديولوجية للنص ، والقراءة البنيوية المحورية ؟**

– نعم .. وقد اقتضى هذا مني سنوات طويلة ..

في بداية الامر كنت ، أنا الآخر ، أطبق أحكاما مسبقة . كنت أعتمد على آراء شاعر مثلا ، وأقول : ان هذا الشاعر بما انه تقدمي وثوري فان شعره تقدمي . وهذه أحكام ليست لها قيمة . انما قبل أن نحدد من هو الشاعر التقدمي ، ومن هو الشاعر الرجعي ، علينا أن نتعرف على الصور .. على الادوات البيانية ، وهل تحتوي على قيمة ايديولوجية أم لا ..

فاذا قبلنا مفهوم « المحورية » ، وحللنا العلاقات التركيبية الباطنة ، وفهمنا لعب العناصر ضمن المجموعة ، فان هذا يرشدنا الى فهم العلاقة الحقيقية الموجودة ما بين الآثار الادبية والنظام الثقافي – الاجتماعي – الاقتصادي .

أما من يريد أن يجد علاقة مباشرة ما بين هذا النظام وتركيب النص ، فانه سوف لن يستطيع تجنب المزالق والاخطاء .

*** وما هو وجه الاختلاف عندك ، بين النتائج التي تصل اليها « البنيوية المحورية » ، والنتائج التي تصل اليها سواها من المدارس الاخرى ؟**

– يظهر لي ان اكثرية التحليلات (ولا اذكر هنا الا النقد العربي) ، مع ما نجده فيها من قيمة ، وتحليلات ، وبحوث ترتكز على أساليب علمية ، وعلى المراجع ، وغيرها من الاساليب ، فانها ، على ما أظن ، تكتفي بالجزئيات .. تفصل بين عناصر النص الادبي ، وتأخذ منه . فالناقد العربي يتصرف بالنص كما يريد ...

*** انه « ناقد انتقائي » ، في الغالب ..**

– نعم .. اذ نراه يجزىء الاعمال الادبية الى موضوعات (الموت عند السياب .. المرأة في ..... البنية الاجتماعية عند نجيب محفوظ ... وهكذا) . اننا ، مثلا ، اذا اخذنا فكرة الموت عند السياب نجد ان لها علاقة بفكرته عن الزمان . لها علاقة بالحياة الباطنة . لها علاقة بالكل . ومن هنا تكون هذه التحليلات : تارة وصفية تكرارية (أي ان الناقد يكرر ما وجده في النص فيقدمه بكيفية أخرى ، فلا اختلاف ما بينهما : النص المنقود والنص الناقد) .. وتارة يكون تحليليا مفصلا للواقع . وأظن ان من الشروط المطلقة هو أن نحترم النص ككل ، قبل أي شيء ، وأن لا نصل به الى تأويلات ..

أما البنيوي ، فانه يحترم العلاقات الموجودة في النص ، لانه يعالج النص ككل .

*** استفسر هنا : حين يتناول الناقد البنيوي « نصا » .. هل يستعين ببعض « العوامل المساعدة » على فهمه (حياة كاتبه مثلا . ما يعرفه عنه . الاستدلال من خلال فكر الكاتب) ، أم انه يكتفي بالنص بذاته فيحلله كمادة مكتفية بذاتها ؟**

– في مرحلة أولى يكتفي بالنص .. ولكن بعد أن ينتهي من تحليل البناء السطحي ، أو الظاهر ، يصل الى مستويات أعمق .. وهذه المستويات الاعمق تقتضي منه أن يجعل هناك صلة ، أو ان يكتشف الصلة الموجودة في النص ما بين حياة الشاعر ونصه ، لا أن يطبق معلوماته عن حياة الشاعر على القصيدة (فهذا تصرف مفسد للقصيدة) .

انظر للفتوة عند المتنبي . اذا أخذنا كلمة « الفتى » عند المتنبي ، في قوله :

« قضاعة تعلم اني الفتى الذي تخطى صروف الزمان » .

فالمستوى الاول فيها هو « المستوى القاموسي » . تأخذ « لسان العرب » فتجد فيه ان «الفتى» هو الشاب الكامل ، القوي ، الجسيم .. لا أكثر . (هنا أكتفي بهذه الدلالات القاموسية ، على المستوى الاول) ..

على اني أجد ان كلمة « الفتوة » في سياق التاريخ العربي لها معان ترتكز على الاصل ، ولكنها تتشعب وتتوازى . ومن هنا فانا بحاجة ملحة لمعرفة معاني الفتوة عند العرب معرفة دقيقة .. ومعانيها التاريخية ، على وجه الدقة . ولكن لا ادخلها أنا في النص ، وانما أستخرجها ..

اذن ، العلاقة ما بين حياة الشاعر والنص موجودة في النص .. لا تطبق على النص من الخارج . زد على هذا ، ان النص ، وبالخصوص « النص الشعري » ، له حركية ذاتية ، باطنية ما بين « الادوات » و « الصور »

و « النزعات الباطنة » للشاعر . كأن الكلام يقوم بوظيفة تحريكية خاصة . باطنة . فهل ان معرفة حياة المتنبي تنبهنا الى جميع هذه الجوانب الموجودة في القصيدة ؟ لا أظن . لا علاقة ميكانيكية ما بين حياة المتنبي وما قاله في الشعر . والا فسنقوم بتفسير سطحي لقصائد المتنبي . لا يهمني الوضع الاجتماعي الذي عاشه المتنبي .. الذي يهمني هو « مفهوم العز » عند المتنبي، كما عبّر عنه في قصائده ..

وهذا يمنعنا من اي بحث تقليدي وصفي يبدأ بالحياة ، ليحللها جميعا ، ويتتبعها ..

*** انما يمكن أن تكون معرفة الحياة هذه عاملا مساعدا في اضاءة النص ..**

ـ طبعا .. ولكن بعض الدلالات لها حياة خاصة في اطار القصيدة .. لا صلة ما بينها وبين حياة الشاعر . وهذا ما يبرهن على انه شاعر ؛ لانه جاء بأمور جديدة في قصيدته .

*** هنا يخطر لي أن أستوضحك شيئا عن نظرة البنيوية الى الشعر كمفهوم ...**

ـ البنيوية لا تستعمل كلمة « مفهوم » . المصطلح المستعمل هو « الوظيفة الشعرية » . وفي البنيوية ، بصفة عامة ، هناك تحديد بسيط لذلك : الوظيفة الشعرية التي تشتملُ على جميع اساليب التعبير الشعري هي التي تجعل من الكلام شعرا ..

المدرسة البنيوية تقول : ان الشعر « كلام » من جهة ، و « مواضيع » من جهة أخرى . وينبغي ، أولا ، أن نحترم الصلة ما بين « البنى الكلامية » و « البنى الدلالية » ، لان هذا يجعل هناك صلة ما بين « الكلام » و « الرؤيا » . فمن أراد أن يبرز هذه الرؤيا من خلال الكلام يجب أن يكتفي بجميع « الوظائف » ✶ . فالبنيوية تقول : ان الشعر مبني على عدد محدود ، أو غير محدود ، من هذه الوظائف التي تركّب ما بين العناصر . وهذا هو ما يخلق الشعر ويميزه عن أي تعبير أدبي آخر .

تذكر التحديد القديم للشعر ، الذي عبّر عنه « قدامة بن جعفر » : « الشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى » ... « يدل على معنى » : لا أكثر ولا أقل . فاذا أردنا أن نحدد الشعر ، ونصل الى حقيقته ، لا كجوهر، وانما « ككلام » و « كرؤيا » ، أظن انالبنيوية تساعدنا على تحديد مفهوم الشعر بكيفية أخرى .

*** هناك مدرسة اخرى لها موقعها اليوم في الدراسات المعاصرة ، وهي المدرسة التي يمثل « لوسيان غولدمان » احد اعلامها البارزين ، والتي تطرح نظريتها في « علم اجتماع الادب » . لا أدري : ما هو موقفك ، كبنيوي ، من أطروحات هذه المدرسة ؟**

ـ ينبغي هنا أن نؤكد ان « لوسيان غولدمان » حاول أن يجعلهناك صلة ما بين البنيوية وعلم الاجتماع، وسماها : « لو سوسيولوجي جونتيك » .. أي انه حاول أن يأخذ فكرة البنيوية ويدخلها في اطار بحث اجتماعي .

آثار « لوسيان غولدمان » مهمة ، واحترمها احتراما تاما . الا انه يجعل هناك علاقة ميكانيكية ما بين التراكيب الاجتماعية والاقتصادية والتراكيب الادبية ، محاولا أن يبين عند « أندريه مالرو » مثلا ، وعند مؤلفين آخرين ، هذه العلاقة . الا انني أظن انه فشل ..

*** لماذا ؟**

ـ لان العلاقة ليست علاقة ميكانيكية ، وكلما أراد المحلل ان يوضح هذه العلاقة تجابهه صعوبات نظرية وتطبيقية كثيرة ..

انني أظن ان هذه العلاقة موجودة ، وان غايتي البعيدة هي أن أدرك طبيعة هذه العلاقة ما بين البنيان الاجتماعي ـ الاقتصادي والبنيان الادبي . ولكنني ، في نفس الوقت ، أظن اننا لن نصل الى كشف لهذه العلاقة الا بعد أن نكشف عن التراكيب الداخلية للنص الادبي ، كنص أدبي . فحتى الآن لم أقرأ تحليلا يوضح بشكل تام ان التركيب الادبي الخاص لشاعر ، أو لروائي ، أو لمسرحي له علاقة مباشرة بالتراكيب الاجتماعية .. انما نجد علاقات جزئية في التعابير .. في اختيار الالفاظ ، وفي بعضالمعاني . غير ان هذا على الصعيد الاول ..

وحتى اذا ما قبلنا بالمبدأ القديم الذي يرى ان كل نظام ثقافي ـ اقتصادي يخلق طرازا معينا من التعبير الادبي ، فان علينا أن ننظر حتى نخلق أساليب جديدة لتوضيح هذه العلاقة . فحتى اليوم ، كل ما قدم من بحوث في هذا الميدان هي بحوث غير مقنعة .. أنا شخصيا غير مقتنع بها ..

ولكن ينبغي عليّ هنا أن أضيف الى ما قلت ما أراه من ان العلاقة ما بين التراكيب الاجتماعية ـ الاقتصادية والآثار الادبية علاقة متحققة ، غير انها مخفية ، ومجزأة ..

*** كبنيوي .. على أي نحو تتلمس وجود هذه العلاقة .. وكيف تستفيد منها في اضافة النص ، وفي فهمه وتحليله ؟**

ـ لم أصل الى هذا الحد . أنا أعترف ، بكل تواضع ، انني في مرحلة أولى من بحثي . قلت لكم انني بدأت بالمفاهيم والاساليب .. ومن بعد هذا حاولت أن أجعل بحثي في اطار منهجي دقيق . والآن أظن (وربما

✶ الوظائف : مصطلح من مصطلحات « الهيكلية البنيوية » ، وهي تعني : تركيب العلاقات النوعية الخاصة من العلاقات التي تركب ما بين العناصر .

هذا خطأ مني) انني وصلت الى حد فهم النص ككل ، وانني أستطيع ان أوضح العلاقات المخفية في النص .

*** أريد أن أسأل هنا عما تختلف به عن زملائك من مشايعي هذه المدرسة ، في فرنسا بالذات .. وما اذا كنت أضفت جديدا في بحوثك ودراساتك في هذا الاتجاه ؟**

– اذا كنت أضفت شيئا الى دراساتهم فانني أضفت « فكرة المحور » . أظن ان فكرة « المحورية » غير موجودة في البحوث التي قدمت في هذا الاتجاه حتى الآن ..

*** وماذا كانت ردود فعل الباحثين الآخرين عليك في هذا ؟**

– في فرنسا الآن المدارس الادبية تهجرت في ما أسميه أنا « جزئيات » .. تدقق في الاساليب .. تنظر في الاتجاهات .. غير انها تقتصر على جزئيات نصية ، فمثلا « الالسنية » لا تطبق الا على قطع شعرية محدودة ، وتأخذ أبيات ، وتبرهن بها على انها وصلت الى حد . وأنا أرفض هذا رفضا مطلقا .. ذلك ان قيمة المنهجية تقاس بامكانيتها التطبيقية . فاذا طبقت المنهجية على بيت واحد ، أو على قطعة شعرية ، فما هي فائدة المنهجية ؟

طبعا ، الزملاء الفرنسيون توصلوا الى نتائج .. غير انهم يعتمدون على قطع محدودة ، مختارة ، يختارونها هم . وانا اتساءل : هل المنهجية هي التي تطبق على النصوص ، أم ان النصوص تفسر للمنهجية ؟

نرد على هذا : ان كل أدب له مميزات خاصة .. وكل أدب له سياق تاريخي خاص .. فبعد أن شاركت مع بعض الفرنسيين في تحليل أدبهم هم بأنفسهم . انعزلت عنهم ، لانني الآن لا أهتم الا بالادب العربي ، وبالمشاكل النظرية التي أواجهها أنا في اطار الادب العربي .. لان المشاكل النظرية ، بطبيعة الحال ، واحدة . ولكن ينبغي أن تكون لكل محاولة علمية ارضية .. قاعدة للتطبيق .. وقاعدتنا ، أو أرضيتنا ، هي الادب العربي . ونحن بحاجة الى بحوث تمهيدية . فالفرنسيون ، مثلا ، وصلوا الى حدود بعيدة في بحثهم في « الصوتيات » (الفونولوجيا ، والفونتيك ، والفونولانكستيك) ضمن اختصاص دقيق .. فوصلوا الى نتائج ، وقدموا نظرية فحواها : ان الاصوات تكوّن « نصا ثالثا » .. هذا النص يعبر عن معان لاواعية ، أو « قبواعية » .

وما دمنا نحن بحاجة الى بحوث تمهيدية عن الصوتيات ، وعن العروض ، لا يمكن أن نصل الى مثل هذه الأبعاد .

ونظرا لخاصية الادب العربي ، والى سياقه التاريخي ، والى عبقرية لغته ومميزاتها ، فانني انعزلت عن « النظرية الاوروبية » .. أخذت منها بعض الاساليب ، ودققت البعض الآخر ، وتركت بعضا منها ، وكونت منهجية خاصة أظن ان من الممكن تطبيقها على أدبنا .

هل هذا سيؤدي الى النجاح ، أم الى الفشل ؟

مهما يكن من أمر .. وحتى اذا فشلت ، فانني أظن ان هذا سيفتح امامنا طرقا جديدة .. واذا ما قام شخص وبرهن على انني اخطأت ، وفشلت ، فانه هو الذي سيأخذ بالمهمة ، ويفتح أمامي أبوابا جديدة .

لدى الاوروبيين مؤتمرات علمية حول هذه المشاكل النظرية ، يتبادلون فيها الآراء ، ويجربون الاساليب .. الخ ... ونحن لنا حاجة بهذه المعرفة . وبودي لو نلتقي بعلماء عرب يطبقون نفس هذه المنهجية ، أو يرفضونها ، بشرط أن يفهموني لماذا قبلوها ، ولماذا رفضوها .. دون أن يعتمدوا على المبدأ القديم : « ان من جهل شيئا عاداه » ..

*** لست أدري ما اذا كان منطقيا التساؤل عن مستقبل البنيوية ، كمدرسة ، أو اتجاه . انني أتساءل وفي ذهني ما قاله أحد النقاد الفرنسيين عن الوجودية ، بأن « أحدا لا يتكلم في الوجودية الآن كما كنا نفعل في الماضي .. لا لانها ماتت ، بل لانها انتهت كحركة » ..**

– « البنيوية » ، كما ظهرت في الخمسينات والستينات ، انتهت هي أيضا . انتهت « البنيوية » كما عبّر عنها في الميدان الانثربولوجي ، وفي ميدان الألسنيات . أي ان الفكرة الاولى من البنيوية انتهت . وانتقلنا ، مثلا ، مع « غولدمان » الى « البنيوية التكميلية » .. الخ ... ووصلنا الآن الى ما أسميه : « البنيوية التفريعية » .

لا أستطيع ان أضع جوابا عن هذا السؤال . لماذا ؟ لان العلم ، وبالاخص الاساليب العلمية ، لها حياة قصيرة .. لان الاساليب تتطور ، وتتغير .. ويوما بعد يوم نضيف الى ما اكتسبناه نتائج جديدة .

ومن هنا ، فأنا أذهب الى الاعتقاد بأن « البنيوية » ستتغير رويدا رويدا حتى تولد أساليب جديدة ، وفروعا علمية جديدة ..

وهكذا ، لا نستطيع القول بأن لها مستقبلا ، أو ليس لها . حتما لها مستقبل ، لانها ستولد ، حتى بعد رفضها ، منهجا جديدا . فكما ان العلم كعلم له مستقبل .. واذن ، فان للبنيوية مستقبلا ضروريا ، بما ستولده من فرع علمي جديد .. واما ان العلم لا مستقبل له ، فان البنيوية تنتهي .

بغداد



توهجات في مملكة الليل

جودت فخر الدين

عندما تصبح اللغة الشعرية طيعة وخفاقة لدرجة انها تجعلك تتوهم انك ممسك بما لا يمسك ، تتيح لك أن ترى ما يتخفى ولا يظهر جزافا ، يتسنى للقصيدة أن تملك من الرشاقة ما يجعل منها وافدا مهفهفا ، لا يبرحك الا وأنت قابض على شعلة ما كان لها أن تومض سهوا .

هكذا تبدو لغة الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في مجموعته الاخيرة « كائنات مملكة الليل » التي صدرت حديثا عن « دار الآداب » . اول ما يلفت الانتباه في هذه المجموعة تلك اللغة المصقولة التي تفصح عن رهافة وتمرس يبلغان بالقصيدة ذروة في التشكيل الذي هو عملية بناء القصيدة ، وهو الذي يجعل منها عملا فنيا .

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور في مقدمة المجلد الثالث من ديوانه ، في معرض حديثه عن التشكيل : « تنبع فكرة التشكيل من الاقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات ولكنها بناء متدامج الاجزاء ، منظم تنظيما صارما . لقد بت أومن ان القصيدة التي تفتقد التشكيل ، تفتقد الكثير من مبررات وجودها » .

في قصائد « كائنات مملكة الليل » تندمج العملية الفنية (التشكيل) بعناصر القصيدة الاساسية أو التلقائية اندماجا يلغي أي اثر للتأنق أو الصنعة الظاهرة، أي ان التشكيل لا يبدو مقصودا بحد ذاته ، بل ينضوي في البناء المتكامل كعنصر قد تحقق في نفس اللحظة مع العناصر الاخرى .

في هذا الاطار من التشكيل ، وبلغته النافذة ، يوغل حجازي في غياهب ذاته ـ هذه الردهة من الخوف والتمرد ـ يفتح كوة في الظلام ، ويرتمي :

انا اله الجنس والخوف
وآخر الذكور
اظنها التقوى وليس الخوف
او اني أرد الخوف بالذكرى
فأستحضر في الظلمة آبائي
وأستعرض في المرآة أعضائي
والقي رأسي المخمور
في شقشقة الماء الطهور

حجازي يغني لعالم من التداعيات ، وهو المنفي الذي حكم عليه بالاستلاب والغربة ، يستجمع قواه ليتهاوى ، يتململ لينتفض ، يهيىء لذاته شركها الاكيد، ويقول بتفجع :

لم يعد من مجد هذه البلاد غير حانة
ولم يبق من الدولة الا رجل الشرطة
يستعرض في الضوء الاخير ظله
الطويل تارة
وظله القصير
أنسج ظلي حفرة
أنسج ظلي شبكه
أقبع في بؤرتها المحلولكه .

أحمد عبد المعطي حجازي شاعر يتحول الى منفى، يتجول في ذاته ، فيتحول الى منفى للوطن ، يصبح الاغتراب لديه عثورا على الوطن الذي يترسب في أعماقه . هكذا يكون الوطن منفيا والشاعر منفاه .

في قصيدة « أسرار » التي يقدمها الشاعر لجرحى الحرب العرب الذين صادفهم في شوارع باريس، نجد :

هل رأيتم دمي يتشمم فيكم صباه
لمحتم منازلكم تحت جلدي
فكشفتم أمامي ما تسترون

يتنقل حجازي في الاقاصي البعيدة حاملا عذاباته التي ما أن تضيء حتى تتكشف في السر وجوه حبيبة تعبر الى القصيدة برهبة وتشيع بداخلها أسى رقيقا وكآبة دافئة :

انا والثورة العربية
نبحث عن عمل في شوارع باريس
نبحث عن غرفة
نتسكع في شمس ابريل
ان زمانا مضى
وزمانا يجيء
قلت للثورة العربية
لا بد أن ترجعي أنت
أما أنا
فأنا هالك
تحت هذا الرذاذ الدفيء !

هذا العربي الضائع ، يقف أمام العالم شاهرا أحقاده واعترافاته ، يتقدم في جهات معادية معلنا سخطه ، يريد القصيدة ادانة أو اعترافا :

انه العصر
هذا الحديد الذي يتطاير ملتهبا
في الهواء الذي كان يحمل ريش اليمام
وخضرة ضوء القمر

في « كائنات مملكة الليل » يتقاطع بكاء خفيض مع تحفز محموم ، يتلاقى العنصران : البكائي والثوري ، ليحددا ملامح المعاناة العربية التي لا تزال تبحث عن متكأ لها ، لا تزال تهوم في صحارى من الرمل الشاسع. يخفض حجازي صوته على تحسر شفيف ولا يلبث أن يصرخ من لسعة الالم منكفئا الى الذاكرة حينا وميمما وجهه شطر الافق البعيد حينا آخر ، من رثائه للمناضل المغربي عمر بن جلون ، هذه السطور :

يتذكر عمر كميونة باريس
وكانت اول درس في الجغرافية
يمتد الوطن العربي شمالا
حتى كميونة باريس
وتمتد نيويورك الى آبار النفط العربية !
يستطيع ابن جلون أن يخلع الآن ثوبا
وان يتجلى لنا في الثياب الآخر !

هكذا يستمد شاعرنا عناصر قصيدته من هموم هي نفسها ايامه . هذه القصيده هي المعاناه نفسها ، ولكنها في الوقت نفسه ليست مجموعه من الخواطر أو المعلومات او الصور فحسب ، ليست تلقائية الى هذا الحد ، بل انها تعرضت للمسات تشكيلي بارع ، اضفى عليها مبررها الفني .

في قصائد « كائنات مملكة الليل » يتداخل « الذاتي » و « الموضوعي » و « الفني » في تدامج تام بحيث تولد القطعه الشعرية بناء متراصا . هذه الملاحظه يمكن لها ان تشير الى الاشكالية الجمالية للشعر الذي لا يمكن له ان يتخلى عن خصوصيته الفنية دون ان يفسد ذاته ، هذه الخصوصيه هي التي تكسبه حركية التاثير والانشاء ، تكسبه قدره على التوتر والحض ، اي انها هي التي تخرجه الى حيز الفعل .

قصائد حجازي ، لا تقف عند حدود التصوير أو الايحاء او الاشاره ، بل تتعدى ذلك الى الرسم والتلوين، تتحول القصيده الى لوحة يتدخل فيها اللون بشكل ساطع ، اذ اننا نجد انفسنا أمام أعمال تتشكل وتتماوج مغيره الوانها باستمرار . هذا ما يدل على قدرة شاعرنا الفائقة في النفاذ ، كما يدل على امكانيات القصيدة المتعدده في تحويلها للعالم . هذا التحويل هو السمة التي لا يمكن أن تفتقدها أية قصيدة تدعي الحداثة أو التجديد . ان قصائد « كائنات مملكة الليل » تقع من الحداثة في موقع صميمي ، انها تدرك تماما حركية الابداع . هذه القصائد تعرف كيف يمكن لها أن تلتقط التداعيات والتوترات في ذروتها ، وأن تعبر بالقارىء الى حالة من القلق والتبعثر مهيئة اياه للتحفز والتيقظ. ان قصائد كهذه هي الجديرة بأن تحمل هموما جذرية وان تتمحور على محور ثوري ، انها لا تبقي على الواقع حين تلامسه ، بل تقف ضده بكل ما أوتيت من مقومات وعناصر . تقف ضده من نواح تعبيرية يفصح عنها النص ، وتقف ضده بما تبتكر من أدوات فذة . هكذا تكون القصيدة دعوة الى التخلخل والانشاء في آن واحد ، تكون دعوة للعبور والانعتاق .

قصائد حجازي (الحديثة) تفتتح مساحات وآفاقا جديدة دون أن تعمد الى الاغراق في الادهاش او الغرابة ، بل انها تحافظ على قدر كبير من السلاسة والشفافية ، وتنسج لنفسها في أحيان كثيرة حلة من البساطة والسهولة .

أغويتني يا أيها الوجه الحسن

ولم تقدم لي الثمن
لا طرحة العرس
ولا فرحة أعضاء البدن

كما انها تلتزم – وأحيانا بشكل صارم – ببنيـــة ايقاعية تحافظ على التفعيلة وأحيانا على القافية . هذا ما يجعلنا نلاحظ بأن شاعرنا استطاع أن يضيف الـــى تجربته والى تجربة الشعر العربي الحديث دون أن يتعمد أشكالا فاقعة في التجديد كأن يستبدل أوزانه بالنثرية التي يرى البعض بأنهـــا تكسب القصيدة حركة أكثر خفة ؛ استطاع أن يبلغ ذروة في تشكيل القصيدة مـــع محافظتـــه على مكتسبـــات (تاريخية) لا تزال تتدخل ايجابيـــا :

أرجوحة الميلاد لا تتوقفي
دوري
وسوخي في عروق الطينة العطشى
وعودي للصعود
ورفرفي
ولدي الذي تعدين من ألف بمولده
وشقي عنك تربتك العصية
وانزفي !

لا يبدو ان احتفاظ الشاعر في هذا المقطع بالـــوزن والقافية قد لجم حركة ما للقصيدة ، بل على العكس : يمكننا القول بأن احتفاظه هذا اضفى عليها توترا وتناغما موسيقيين أكسباها عذوبـــة حيث انهما تركاها تنساب دون اثر للصنعة المفرطة . هذه الملاحظة تقودنا الـــى القول بأن الكـــلام على الشعر والتنظير للحداثة فيـــه لا يمكن أن يأتيا من خارج النص ، ان ذلك يلزمنا بضرورة الكلام على الشعر من داخل العملية الفنية وعدم الاكتفاء بملامستها .

أخيرا - قصائد حجازي في مجموعته الاخيرة هي توهجات في مملكة الليل .



انشودة الرفض والعشق والموقف

عبد الرحمن حمادي

تقف عند حدود معاناتك اليومية ضمن تضاريس الهموم . فتحمل فاسك تنبش به تربة قهرك وأحزانك ، وتتسلح بما جمعت من آلام باحثا عن ينابيعها، تستشرف في كل ذلك نبعا آخر ، للفرح ضمن طبقات الرفض والثورة .

تتعب فتدعو الآخرين الى مشاركتك في بحثك هذا متشفعا بجراحك وجراح الوطن ... ولكنك تعجز عندما توغل في وطن الكلمات ، وفجأة تعرف ان هناك دعوة أطلقها أحدهم كما أطلقت، فأجاد بدعوته ، ولا تستغرب، لان ذاك كانت دعوته متلفعة برداء الشعر ، بل تستشعر راحة ورضاء لان هذا الشاعر كان لسان حالك حيث قصدت ، وتلك مزية الشعر . تستشعر راحة هي تماما كالراحة والرضاء اللتين نحسهما ، ونحن نقرأ الديوان الجديد للشاعر الفلسطيني محمود علي السعيد . والمعنون ب « شمس جديدة في ترشيحا » (١) .

ان القارىء لديوان الشاعر يخرج بنتيجة أوحاها له العنوان في البدء ، هي ان الشاعر في أشعاره يعود الى جذوره القروية في ترشيحا ، القرية التي هاجر منها صغيرا . ولكنها طبعته فلاحا ، فكتب الشعر ضمن نطاق القرية ، ورؤيته لها ، بعيدا عن زيف المدن وتلوناتها . فعلى الرغم من سنوات النفي الطويلة عن ترشيحا ، رمز القرية الفلسطينية . لا زالت ترتسم أمام عينيه بمشاهدها الريفية الطيبة . وفلاحيها ، وترابها :

« وطيور البرق تدق على القرية
أبواب الصمت
تتقرى في وجه المحراث الخشبي
غصونا
تثقلها فاكهة الحطب الريفي
فترق رياح الصيف نداء
والمنجل في الصدر معلق » .

هو « فلاح » اذن ، قروي بطبعه . من بدائيته الريفية يخلق عالمه الشعري ، فيعطي أشعاره رونقا ايحائيا قويا ورائعا . ومن هذه البدائية يستمد انطلاقته الفنية . ورؤيته الجمالية . فحيثما كانت القرية كان الجمال . ان في المنفى . أو في الوطن ، فسلقين (٢) هي عنده جمالية مماثلة لجمالية ترشيحا ، وكل ما فيها طيب ورائع :

« أقرأ في عينيك الصافيتين
صفاء القرية
أشجار الزيتون المستقبلة
ضيوف الله بوجه باش
ضحكات العصفور الابيض
من أسلم حبا وكرامة
لرياح الآفاق زنوده » .

وتعامله مع الآخرين تعامل فلاح لا يعرف الا الصدق الجريء . والصراحة المطلقة :

« من خلل الدمع أصافحكم
أغصان العشق القروي » .

لهذا نحسّ دائما بحنينه العارم الى قريته في الوطن المحتل ، نحسّ بحرارة بكائه عليها ، واحصائه المواقف عليها ، وتكريسه غزلا عارما يتناسب مع العشق الذي يحمله في قلبه لها ، أوليس هو الفلاح الذي أجبر على النفي منها الى أفواه المدن :

« أحبك يا قرة العين
في عروق الطبيعة
نسغا
يبرعم موت الفصول
طريقا يدق عليها الزمان خطاه
فتعطي المسافات سحرا
يفتح صدر السواقي » .

---

(١) منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ أواخر ١٩٧٨ ، وترشيحا قرية الشاعر في فلسطين .

(٢) سلقين : قرية من أعمال محافظة ادلب في سورية .

ترى . أهي الرومانسية التي تطالعنا لدى بعض الشعراء معبرة عن حنينهم وشوقهم الى رسم عالم خاص مناقض للواقع بين أحضان الطبيعة ؟ أيكون محمود علي السعيد هو الشاعر الذي عقدته المدينة ففر الى القرية الرومانسية ينشد فيها عالما خاصا مريحا ؟!

والجواب ياتي بالنفي . فالشاعر في ديوانه الجديد لا يفرّ الى القرية والطبيعة ، لانه اساس من القرية ، بل هو الحنين اليها ، حنين يشوبه احساس مر بالضياع بين أنياب المدن في غربة قاتلة . أضف انه في قرويته هذه يكرس موقفا جريئا كشاعر فلسطيني مغترب يحمل قضية هجرته حيثما رحل :

« ترشيحا
ماذا يا غالية العينين عن الغربة
وزمان الهجران يطول
عن أحلام النهر الرائق
يرسم في عين الاطفال
قباب الافراح » .

المهم ان الشاعر في تعامله مع الاشياء والآخرين والقضية ينطلق من البدائية الفلاحية الجريئة ، فيكرس لنا شاعرا مفتقدا ، أو موجودا على حياء في الساحة الادبية ، فهو لا يعرف المجاملة أو التلون أو تزييف الامور ، ومن هذا المنطلق بالذات يستمد قوة الكشف التي تندر الا عند من بقي متمتعا بالنظرة الطفولية ، فهو ضليع بدقائق الامور ، ومن ضلاعته هذه ، ومن معرفته التامة للحقائق ، يرسم وعيا صادقا لتضحيته بالذات في سبيل الارض والبراءة والقضية :

« لأني وقفت أمام الحقيقة
لأني عرفت بأن القتيل
يصدر للطير قمح البراءة
أكون هواء نميرا
يعبىء صدر الطبيعة
أكون أمام عيون الصغار
مقصا يقلم ظفر الضواري
اذا مار فيها دم الافتراس » .

انها ثورية واضحة تتمتع بالحرارة والقوة ، ولكنها ليست ثورية منجرفة ، انها ثورية واعية ، تعرف على ماذا تستند ، ومتى وكيف تنطلق . انها تنطلق من صفوف الفقراء المسحوقين ، ومن المنبوذين المضطهدين، تتخذ دعمها واشراقتها ، فالشاعر يؤمن بالثورة التي يشكل الفقراء وقودها ، الفقراء الذين ينتمي الشاعر اليهم ، ويعلن انتماءه هذا بكل فخر :

« الفقراء هم الفقراء رفاقي
وأنا أطلق في الوديان
رصاص الماء » .

وعنده ان جيل الفقراء وحده هو الذي يشعل وقود الثورة . وينطلق بها مدمرا مرايا الصمت الاسود ، ولهذا الجيل يعطي نبوءته المستقبلية عن الزمن الطيب ، الزمن المدمّى بتضحيات المسحوقين ، والايتام المشردين :

« فتشب من الاقمطة الفقراء
كل الاطفال الفقراء
بروقا
تشعل في وجدان اليقظة شبق الرفض » .

هذا الايمان الاعمى بالمستقبلية المنيرة للطبقة الكادحة ، يضعه الشاعر مستندا الى رؤيا واضحة . فالزمن الحاضر بما يحمله من تفاعلات وأحلام ترتبط بالزمن الآتي . وصبر هذه الطبقة مؤشرات رائعة لنبوءته:

« يا وطني
فقراء نحن ونملك كل سلاح الفقراء
الوقت وأحلام الآتي
الوقت وأحلام الآتي » .

فكيف اذن تبعد هذه الطبقة عن ساحة الوطن ؟ كيف تنفى عن المواقع التي يجب أن تكون لها ، وهي وحدها المعنية بما يجري ؟ أوليست الشعارات تطرح باسمها ، والمزادات تمارس عليها ؟ أضف ان الخلاص لن يكون الا عن طريقها :

« فلماذا يا وطن العشق نأوا
فقراء الارض عن الميدان ؟ » .

بل اننا نلمح وعيا سياسيا في تعامله مع فقرائه ، فبما ان كل شيء ضدهم في هذا الزمن الكالح ، فيجب أن تتحد صفوفهم كي يثبتوا وجودهم الحقيقي على الساحة ، لهذا لا بد أن يتحدوا :

« الرفض أن تقف الفصول
حديقة
يتعانق الفقراء فيها » .

و لابد من هذا التعانق للاسراع بالخلاص ، فالواقع في سوداوية قاتمة جدا ، فها هي الاعوام تمر على الوطن ، ولا زالت الامور كما كانت في سلبياتها ومرارتها، والجماهير تجتر أحلامها بكسل وتراخ ، تخشى من كل خطوة تسير بها الى اليقظة ، ولهذا يعلن الشاعر الادانة :

« ومر العام اثر العام يا زندا
ولا زلنا
وقوفا في نقاط الفيء
نستاف الرؤى المرة
ونلعن ضربة المجداف » .

وكل شيء متداخل ، حتى ان الشاعر يعلن بمرارة حيرته من ضياع الخيط الاسود في الخيط الابيض بغروب هذا الوطن ، فالنفط العربي سلاح بيد الاعداء يضربوننا به ، والمزاودات على شعارات الحرب تطرح ،

وصفقات الاستسلام تعقد ، ومن بين هذه وتلك تمزق موجع للشاعر الذي يراقب كل ذلك ويعلن :

« ما عدت أفرق في الانبوبة
بين ضمير البترول المتدفق حرا
وضمير الماء المفقود
بين طقوس السلم
وبين طقوس الحرب
ما عدت أفرق يا وطني » .

انه وطن « غريب » حقا ، فكل شيء فيه يجري عكس ما يجب أن يكون ، فالقاتل يرتع حرا ، ويبرأ بسهولة ، والمقتول يدان ويجلد !! ناهيك ان جثث الشهداء ، والايتام ، والدموع و ... كلها اشارات للقهر :

« القهر يخالط في مجرى العينين الدمعة
يا وطني » .
« ولماذا المقتول ظلامه
وبقاع الدم شهود عيان
يجلد يا وطني ؟ » .

أضف غربة الشاعر في منفاه ، وبعده عن وطنه فلسطين ، عن قريته ترشيحا .. ذكرياته عنها ، طفولته المفقودة فيها ، كل ذلك يفجر فيه احساسا متناميا بالقهر والغربة ، بحيث تعبق من مجمل قصائده رائحة التشرد وآلام النفي :

« أنا في الريح والامطار
يا وجه الذي يأتي
سؤال جنحته الريح فانبجست
ظلال القهر من عينيه
تروي قصة الغربة » .

ومن هنا أيضا كان احساسه الجارف بالضياع ، فهو في لحظات وصوله الى قمة انفعالاته يهيم في الطرقات ، يبحث عن شيء افتقده .. ويبحث ، فنسأل: أتراه يبحث عن الاستقرار النفسي ، أم الجسدي ،

« أتفرس في وجه المارة
أبحث بالرمش المكسور عن الوجه
الضيعتُ ولم الق » .

ولكن ما نلبث أن نقترب من الجواب عندما تطالعنا حسرة الشاعر القوية على وطنه فلسطين ، الوطن المسروق الذي يحنّ الشاعر اليه ويتمنى لو انه يعود الى أحضانه مرة أخرى بعد أن يتخلص من أسر تشرده وغربته :

« يا وطن الطرق المسدودة في وجه الخطوات
يا وطن المنجل والحطاب
انتظر على مفترق الغربة خائبة
يطفح منها العشق القروي » .

نعم ، أنه أحساس قوي بالغربة ، يعيشه الشاعر بشكل متواصل في كل مكان ، ويتنامى في داخله باطراد طالما هو بعيد عن وطنه فلسطين ، ولنستمع الى هذه الصرخة المتألمة التي تجسد مرارة اغترابه :

« غريب انا يا نشامى المدينة
غريب أنا في خسوف القمر » .

بل تمر عليه لحظات يحسّ فيها بالانهيار الكامل والعجز التام أمام السوداوية التي تحيط به ، والتي تسهم الغربة في ألوان قتامتها :

« يورق الماء ضحايا
في ضمير الشجرة
وأنا خلف جدار الليل قنديل مهشم
وبقايا مقبرة » .

أضف ان كل شيء في هذه الغربة متداخل ، فالشعارات على الساحة تطرح . والمزاودات تعلن ، والاضطهاد يمارس ، ودموع الاطفال ، جثث الشهداء .. والشاعر يرقب ويئن حتى مرحلة الانهيار :

« ما عدت افرق يا وطني
ما بين النقطة مثقلة بثمار المعنى
ترشح من كلمات البرق ثقابا
يفضح تقرير الارض الواشي
والنقطة في صدر الطلقة » .

ولكن هل يكون انهياره كاملا وأبديا وهو يصور الحقيقة السوداء ؟!

أما من خيط للتفاؤل في كبة التشاؤم المعقدة والتي كشف الشاعر عن خيوطها ملتفة على اسطوانة الواقع ؟ اننا نريد من الشاعر دائما أن يعطينا ضوءا ينير لنا الخلاص ، ولا نصفح له أن يسقط النهاية ، فمهمة الشاعر لا تنتهي عند حدود الكشف ، بل تستمر حتى عمق الخلاص . وفعلا ، هذا ما نراه عند محمود علي السعيد . فلئن كانت عملية الكشف لديه قد اظهرت ركاما من التناقضات ، فان هذه العملية ذاتها أعطتنا طرفا آخر مشرقا يحمل بذورا طيبة للنمو المثمر في حدائقنا الآتية ، ويبدو هذا الجانب في اشعاعتين : الاولى في ذوبانه الكامل والتام في قضايا الوطن ، وانسفاحه على معبده بأريحية وتضحية رائعتين ، فهو في معظم أشعاره يذوب بكل محبة في الآخرين ، ويضحي بنفسه من أجل الطفولة خاصة ، لانه فيها يستقرىء ملامح جيل تنهزم الهزيمة على يديه :

« أكون أمام عيون الصغار
مقصا يقلّم ظفر الصواري
اذا مار فيها دم الافتراس »

ويعلن نفسه قربانا رخيصا للوطن بكل جهاته ، فهو مستعد للاحتراق في سنبيل انارة دروب هذا الوطن ،

فهو من ترابـــه . ومعاناته وآلامه . وأفراحه كلهـا يستقيها منه :

« أنا الاوراق يا وطني
اذا البرد ادلهم عليك
أنا الوصل الذي نسجت عقاربه
دم الساعات » .

ولا عجب . فحبه للوطـــن أكبر من أن يتجسد بالكلمات والتعابير . وهو حب عـــذري مجاني لا يطلب الشاعر مقابلا له . فالغايـــة تتحدد بالحب والتضحية فقط . ودون المطالبة بشيء . وهذا يأتي في أعلى درجات العطـاء :

« وحسبي اني
ومن فرط حبي
مع الريح والليل والبرد
طرقت عليك » .

أما الاشعاعة الثانيـــة المتفائلة . فهي الرفض . الرفض الـــذي يكمن فيه مفتاح الخلاص مـن جميع التراكمات والسلبيات . الرفض الـذي يحمل في طياته أسلحة العودة للوطن المحتـل ، وأن ترفض الجماهير ، فذلك يعني انهـــا قد رسمت لنفسها دربا للراحـــة المنشودة :

« الرفض ضفاف تورق فيها البذرة سوما
قبل مجيء الماء
الرفض شهادة أن لا ملجأ الا الرفض » .

ومع ان الرفض طريق شـــاق وصعب ، الا انه الطريق الوحيد ، فالواقع والتجربة قد أثبتا ان لا خلاص يأتي بـــدون الرفض ، أما المراوغة والمهادنة والكلمـات المعسولة ، فكلها أمور لا تأتي بنتيجة ، والقول الفصـل في هذا الزمن للاقوى ، والاقوى من يبدأ بالرفض :

« في عصر الغابة قولان
أن تقتل غيرك أو تقتل
تتلمس دربك في الماضي
في المستقبل » .

اضف ان الشاعر بعد كل شيء ممتلىء بالتفاؤل . صحيح انه يقف على أرضية كالحـــة في وطن الردة ، ولكنه كما رأينا يتطلع الى الفقراء والرفض كأساسيـن للخلاص ، ومن هنا يستمد معنى مقاومته ، فلئن كانت الطعنات توجه لجسد هذه الارض ، والافاعي تلدغهمـا من جميع الجهات ، فالعشق لا يزال يحتفظ بنكهته في هذا الوطن ، وللنور اشعاع كبير سينفذ بلا شك لينير كل مكان :

« غير ان الرفض في الطرق
التي طالت
فصفق للمحطات البعيدة عاشق
وخطا .. وقبّل » .

هذه هي بعض جوانب ديوان الشاعر محمود علي السعيد . حيث ظهر لنا شاعرا متميزا من شعراءالمقاومة الفلسطينية. حيث ترتبط القضية لديه بالبعد الانساني. ثم بالبعد العربي ، حتى توصله الى فلسطين . والـــى فريته ترشيحا التـــي جندها حنينا وتفاؤلا وعشقـا لا يحـد .

هذا من ناحية المضمون الذي لم أتطرق الا الـى بعض جوانبه . منوها الى ان كشف عالم هذا الشاعـر في ديوانه يحتاج الى أكثر من وقفة تعطي هذا المضمون حقه . ولنا أن ننتقل الى بعض جوانب الشكل .

نلاحظ ان الشاعر في تعامله الشعري يلجأ الـــى عملية التتابع المتواصل في الصور الشعرية التي يوظفها بمهارة لصالح معاناته . موضوع القصيدة . مما يجعـل القارىء ينتقل من صورة الى اخرى بدون توقف ، جاعلا اياه يعيش في عالم شعري ، موصلا اياه في النهاية الى الغاية التي يقصدها ضمن عملية اقناع نفسية وشعورية .. وكمثال سأورد هذا المقطع . حيث يمكننا أن نلاحظ فيه مدى التتابع في الصور الشعرية :

« أشد على الريح
في قبضة الريح
اركض معها
لعل المسالك يوما تلاقي
حبيبين في الصحو
غصنا وظلا
اذا الغصن أرخى العنان
تمطى الحبيبان طولا
وان يقصر الظل فالغصن يعطي ،عصا الطاعة العمر
عمرا .. ووصلا » .

لاحظوا الربط الكثيف بين الصور ، فمن عمليـة الشد على الريح . انتقال الى صورة الحبيبين بهيئـة الغصن والظل ، الى تحولات الغصن المرتبطة بتحـولات الحبيبين في الصورة الاولى ، الى تحولات أخرى لنفس الغصن ترتبط بالعمر وبالوصل . ولنحكم على مـدى الروعـة التي أحسسناها في انتقالنا بيـن هذه الصور المرتبطة مع بعضها بشكـل جميل ، اضافة الى اننـا نكتشف مجهرية عين الفنـــان هنا لدقائق الاشياء . وتوظيف هذه الدقائق لصالح الصورة المحببة : « الظل.. الغصن .. العصا .. الخ » .

هذا الاكثار من الصور يلجىء الشاعر الى الاعتماد بغزارة على التشبيهات التمثيلية وتطويعها ، بحيث يمكن لها أن تخلق احساسا بالمتعـة الشعرية ، وحثا عـلى المشاركة الوجدانية بانفعالات وهموم الفنان ، ثم يعمـد الى وضع هذه الصور كلها في لوحة واحدة هي بمجملها

صورة جديدة . وصوره ، بطبيعة الحال ، صور مبسطة محببة ، تستمد عناصرها من الامور القريبة منا ، ومن الاشياء البسيطة المعاشة دائما : « الارض .. القضية.. الغربة .. القرية .. الريح .. » .

القارىء تجـذبه الى الديوان أيضا الموسيقى الشعرية التي توفرت في مجمل القصائد ، وربما كان ذلك مرده الى اعتماد الشاعر نظام التفعيلة ، ولا سيما تفعيلة (المتقارب ، فعولن) التي تتميز بأنها تعطي جرسا موسيقيا وافرا ، ملائمة أغلب الانفعالات الانسانية .

نلاحظ في الديوان ان الشاعر كان واعيا لعملية توظيف (المدّ والقطع) لصالح ايحائية القصيدة ، ففي حين كثرت المدود بشكل وافر ، قلّ القطع بشكل ملحوظ ، وهذا يعود الى الدفقات الهادئة الواعية التي أطلقها الشاعر أولا ، وليلائم دفقاته الشعرية مع حالات الحزن والغربة والقهر التي يعيشها ثانيا ، مما يفسر لنا سر الاكثار من المدود . مثلا ، لو حاولنا أن نحصي المدود الموجودة في مقطع ما سنجد :

« أقول عيونها
الساعات والارض الصبية والذي يأتي » .

فالمدود الموجودة هنا هي : أقول: الواو ـ الاشباع على اللام . عيونها : الياء ـ الواو ـ الهاء ـ الالف . الساعات : الالف ـ الالف ـ التاء المشبعة . الارض : الراء المسكنة بعد خفي ـ الضم على الضاد .. الخ ... ولكنه من جهة أخرى وظف القطع لصالح المواقف الشعرية التي تتطلب القوة والحزم ، مثلا :

« يشدها ، يشدها
وترفض الجذور
تفارق القديم من خلانها
اضمامة الدقائق المليئة الشفاه » .

نلاحظ اكثاره الواعي هنا من القطع ، لان الموقف المتأجج والحماس المتدفق يتطلب ذلك ، ولو احصينا القطع أيضا لوجدنا : يشدها : الدال . ترفض : الراء المشددة ـ الضاد. الجذور : اللام المدغومة باللام ..الخ.
المأخذ المبدئي الذي يمكن أن نأخذه على الشاعر هو عدم اكتراثه بعلامات الترقيم وأهميتها في الشكل الشعري، أو اهماله لها . مما أفقد بعض هذه القصائد قسما من الايحاء المفترض فيها ، ولا سيما في قصيدة « أبحث بالرمش المكسور » ، مثلا ، يقول :

« .. ومع الساعات المحكوم عليها بالاعدام
تتقن لغة الاشياء على أحسن وجه
حسنا
وبدات مسيرتي الاخرى عبر الايام
في أي المنعطفات تسربت البارحة
عن العينين
وكمثل عجوز يتقن سر المهنة .. » .

فالمقطع جزء من حوار ثلاثي بين الشاعر وصديقه وذات الشعر ، يبدأ ب (قال صديقي) ، في حين ان (حسنا) هي على لسان الشاعر ، و (في اي المنعطفات ..) سؤال جديد من الصديق ، وهكذا ..

فأين هي علامات الترقيم التي كان من الممكن ان لا تفقد هذه القصيدة جانبا كبيرا من روعتها ؟

بالنتيجة :

ان محمود علي السعيد ، يتكرس في ديوانه الثاني « شمس جديدة في ترشيحا » ، شاعرا متقدما من أصواتنا الشعرية في الوطن العربي بشكل عام ، وفي شعر القضية الفلسطينية بشكل خاص .

القامشلي ـ سوريا

الشدياق والطبقة العاملة

ـ تتمة المنشور على الصفحة ١٦ ـ

الحياة وجود الغني والفقير في الدنيا « كوجود القبيح والجميل » ، وبأن التفاوت ضروري ، « ولولا ذلك لوقف الكون عن الحركة وتعطلت المصالح » ، فهو يفهم الفقر على طريقته الخاصة ، ويحدد المسموح به بالمؤدي الى عيش خال من البطر والشره ، لا الى عيش مدقع ، مورث للهموم والاحزان والامراض وباعث على الانتحار غرقا أو اختناقا كما هي الحالة في بلاد الانكليز (١٠) « فحاجة الغني الى الفقير أشد من حاجة الفقير الى الغني » (١١) . ولا يجوز أن يشقى الف رجل بل الفان ليسعد رجل واحد (١٢) . ومع ذلك فانه يحبذ السياسة الانكليزية القاضية بارساء دولة الغنى على شقاء الفقراء وبحصر العلم في نطاق محدود لان نشر المعارف بين جميع أفراد الرعية ليس من مصلحة الدولة والكنيسة . والدليل على ذلك ـ كما يقول ـ ان عامة فرنسا المتعلمة صعبة المراس ، واميل الى نقد السلطة وتخطئتها ، فيقع هناك من الاحداث ما لا يقع في غيرها (١٣) .

★ ★ ★

أي تعليل في وسعنا الذهاب اليه لندرك الباعث الذي أدى بالشدياق الى التسليم الساذج بجمودية المجتمع وحتمية وجود الطبقات المتفاوتة المراتب ؟ فهو ـ مع ما أحس به من الغبن اللاحق بالفلاحين والعمال والجند ، ومع ما رآه من فحش الثروات لدى الاغنياء ، وعمق البؤس في الفئات المحرومة ، ومع تألمه لما تبينه من ايمان الانكليز بأن الله أراد هذا الواقع ، ونظم بارادته الطبقات والمراتب التي لا تعديل لها الا بارادة سماوية ـ ظل مؤمنا بهذا التفاوت وضرورته لاكتمال مرافق الحياة ، لا يخالف من يحيط به الا في أمور جزئية . وقد مثل في تلك المرحلة من حياته موقفا عاما شائعا في البيئات البروتستنتية وكان سندا متينا للرأسمالية ومطامعها التوسعية ، فقواها وعمق جذورها وردها الى مبادىء أدبية سلوكية ، فقبل أن تفلسف الراسمالية وتبنى على قواعد عقلانية ، وترتكز على أصول آلية محتمة كانت البروتستنتية ، عن وعى للابعاد الاقتصادية أو غير وعي ، تعتبر من أقوى أنصارها ، ومن بواعث ازدهارها . فقد حدد لوثر (١٤٨٣ ـ ١٥٤٦) وانصاره من بعد غاية الانسان على الارض بتحقيق المهمة الموكولة اليه داخل المجتمع . وراوا في هذا التحقيق الطريق الموصلة الى ارضاء الخالق وتمجيده . فاذا قدر له أن يكون عاملا في أرض أو في مصنع فعليه ان ينشط بلا كلل ولا ملل ليأتي بأفضل النتائج ، وبذلك وحده يؤمن خلاص نفسه وسعادته الابدية . وهكذا التقت التعاليم الدينية بالارتباط بمهنة من المهن وتجويدها والاخلاص لها ضمن نظام عام يشمل المجتمع كله ؛ ويصبح فيه الانسان ـ مهما كان موقعه ـ جزءا متمما له . فالعمل الدائب ينقي النفس ، ويحقق الشخصية ، ويتمم الغاية من الاجتماع البشري ، ويمجد اسم الله . ومن هنا نشأ الاعتقاد بأن اضاعة الوقت والاهمال والتواكل هي من اكبر الذنوب وأخطرها . وبذلك أيضا ، وعن غير اتفاق مبيت ، تعاونت الراسمالية الانكليزية والالمانية والاميركية آنذاك مع التعاليم البروتستنتية في المحافظة على الطبقية وتحصينها ، وفي اقرار مثل عليا خلقية ودينية تؤدي الى زيادة ثروات الاغنياء وحصر الفقراء في بؤسهم (١٢) .

سار الشدياق في الطريق المعبدة ، وما حاول ارهاق ذهنه بالتفتيش عن منفذ للمأساة التي تعيشها الجماعات المعذبة في الارض . وما من شك في أن تعديلا طفيفا سيطرأ على تفكيره بعد أن يبدأ احتكاكه بالثقافة الفرنسية والمجتمع الفرنسي ، وسيرى أن ما ظنه جامدا هو دائم التحرك ، وان الطبقات ليس منزلة في وحي ، وان العامل أو المزارع قد يصافيه الحظ فيدع محراثه ليتسلم مقاما سياسيا قياديا ، وان الثورة التي قام بها المكبوتون والجائعون في فرنسا قد عدلت المفاهيم ، وقلبت المقامات المتوارثة رأسا على عقب .

لئن كان من الشطط المنهجي البحث في مواقفه السياسية والاجتماعية على ضوء ما يعمر عصرنا من مدارس ونظريات ، فلا بد لنا ، على قدر استطاعتنا ، من التساؤل اذا كان قد فطن الى واقع انكلترا وفرنسا من حيث وجود التيارات الناشطة هناك ، العاملة على شق طريق لها بالتصادم مع المواقف المتوارثة .

المعروف ان العمال الانكليز قد وعوا الظلم الذي أصابهم ، وتداولوا في تحسين أحوالهم ، ووضعوا ميثاقا يحدد مطالبهم ، ويوحد جهودهم ، وقرروا عام ١٨٤٨ الزحف على لندن ؛ وهو العام الذي جاء فيه الشدياق الىانكلترا ليقيم فيها مدة طويلة من الزمن (١٥) فتصدى لهم الاشتراكيون المسيحيون ، وأحبطوا الحركة ، وقاوموا في تدابيرهم واقوالهم كل تفاهم بين الناقمين ، وشنعوا على الصراع بين الطبقات الاجتماعية ، وأنكروا أن يكون طريقا مؤدية الى القضاء على المظالم وتفاوت الثروات ، وتشبثوا بمذهبهم القائل بأن العدالة الاجتماعية لا تتأمن الا ببث الفضائل الدينية الداعية العمال الى العمل ، والهيبة بالاغنياء للتنازل طوعا واحسانا بقسم من مقتنياتهم لتخفيف ويلات البؤساء . وهكذا تأدى عن موقف الاشتراكيين المسيحيين ترسيخ الدين ، واتخاذه حكما ملطفا للمواقف ، وتعطيل موقت لبلورة الاتجاه الفكري نحو صراع الطبقات الاجتماعية . وبيّن من كل هذا ان التشديد على حقوق العمال وواجبات أصحاب الثروات ، مع ما يتجلى في ظاهره

من سعي عملي الى تقريب الشقة بين الفئتين . كان مرتكزا على مبادىء في غاية الخطورة ، منها :

١ ـ التسليم بأن الخالق لما أراد للناس التكاثر والسعي في البسيطة ، قضى بأن يكونوا أسيادا ومسودين ، أغنياء وفقراء ، مرفهين وكادحين . وكل صراع طبقي هو محاولة لمقاومة مشيئة الله في خلقه . واذا كان الفرنسيون قد تجاوزوا هذا التفكير ، وانتقلوا عمليا ، في أثناء ثورتهم وبعدها ، الى مفاهيم جديدة في العلائق التي تربط رأس المال بالعمل ـ وبذلك حدث تفاوت جذري بين الفرنسيين والانكليز ـ فان الشدياق ظل في جميع مواقفه ، مجاريا مذهب الاشتراكيين المسيحيين الانكليز ، وبعيدا كل البعد عن واقع التفكير الفرنسي المتحرر (١٦) .

٢ ـ التسليم أيضا بأن السعي في سبيل الثروة أمر ضروري وواجب لدى الطبقة الميسورة بحيث يصبح اكتساب المال غاية في ذاته وينتفي التعارض بين الحدب على المعذبين في الارض وتكديس الاموال للافادة منها في استثمار الارض والمصانع ، وبالتالي استغلال الفلاح الناشط في الارض والعامل المرتبط بالمصنع . واذا تيسر لافراد معدودين من الطبقة الكادحة قليل من المال صبّ في المصارف التي تمول كبار الملاكين وأصحاب المصانع الضخمة ، وهكذا تترابط حلقات السلسلة بشكل رهيب ، ويتحول الانسان عبدا لرأس المال . ويجري كل هذا برعاية رجال الدين الذين فهموا العلائق بين الطبقات على انها مرتكزة أصلا على مثل هذا الاستغلال .

٣ ـ الاقرار بأن كل تحسين في حالة الفقير هو منة من الغني وليس حقا شرعيا من جراء تعبه في استخراج خيرات الارض وفي انتاج السلع الاستهلاكية ، وبأن الصراع الطبقي خروج من الدين وثورة على مشيئة الله .

هذه المبادىء الثلاثة نجدها بارزة في ملاحظات الشدياق وتعليقاته على ما شاهده من تفاوت في المجتمع الانكليزي والفرنسي معا ، وان كانت اغلبية الفرنسيين قد تجاوزت هذه المرحلة من التفكير السياسي الاجتماعي . وما كان الشدياق في تقربه من مشاهير عصره الغربيين والاتراك والمصريين الا مقرا بمضمونها ، فينتظر من احد هؤلاء أن يمنّ عليه فيأخذ بيده ويرفعه الى رتبة عالية . وهو لا يفتأ يقبّل أيدي المتنفذين ويتزلف اليهم لاكتساب عطفهم . وما كان خرقه للقوقعة التي انحصر فيها الا تكرما من هؤلاء العظماء . وهو ، وان أقرّ بأن فقدان العدالة الاجتماعية وتكافؤ الفرص يفضي الى الحقد الطبقي والتفسخ الخلقي واستغلال القوي الضعيف ، لا يرى وسيلة ناجعة لمداواة الحالة الا بايقاظ وجدان المثرين وتضحيتهم بفتات من رفاهيتهم ، ومشاركتهم الدولة ورجال الدين في انشاء مؤسسات البرّ والاحسان . وهو أيضا . ان توقف عند مظاهر الترف ومشاهد الفقر المدقع . لا ينقدها كمظهر من مظاهر الظلم في المجتمع ، بل يقرها اقرارا مبدئيا وعمليا ، ويكتفي بأن يأخذ عليها المغالاة والاسراف . فالاستغلال مشروع ، والحرية وقف على صاحب المال . والقول بالديمقراطية خداع ، والمساواة في طلب العلم خطأ وغواية ، لانها تؤدي الى الاضطراب والاختلال في السياسة ، كما هي الحال في فرنسا حيث يصعب على الحكام تطبيق الانظمة على الرعية ، عكس ما يحدث في انكلترا .

الهوامش

(١) تخليص الابريز ، ص ٤ .
(٢) تخليص الابريز ، ص ٤ .
(٣) تخليص الابريز ، ص ٧ .
(٤) الواسطة ، ص ٤ .
(٥) الكشف ، ص ١١٢ ـ ١١٣ .
(٦) الكشف ، ص ٧٧ .
(٧) الكشف ، ص ٧٧ .
(٨) الساق ، ص ٦٠٤ .
(٩) الساق ، ص ٦٠٤ .
(١٠) الساق ، ص ٦٠١ .
(١١) الساق ، ص ٥٩٩ .
(١٢) الساق ، ص ٦٠٣ .
(١٣) الكشف ، ص ١٤٣ ـ ١٤٤

(١٤) راجع في تفاصيل هذه النظرية وابعادها التاريخية والفكرية والعقائدية : Weber (Max) , L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme , éd . Plon , Paris , 1964

(١٥) تادى التحرك العمالي من البؤس الذي تردت فيه الطبقة الفقيرة من جراء اقبالها على العمل في المصانع وتنافس أفرادها على مراكز محدودة بحيث فرضت عليهم ابخس الاجور . فقد كانوا مجبرين على الكد في ظروف مضنية ومرهقة للصحة مدة خمس عشرة ساعة يوميا مقابل مبلغ لا يكفي لشراء الخبز . وكان المرض متفشيا بينهم ، وينامون في أكواخ معتمة ورطبة وباردة. وانتهى بهم الشقاء الى الاتفاق حول مبادىء معينة اطلق عليها اسم الشرطة Charte تضمنت المطالبة بالاقتراع العام والتصويت السري . وتبديل اعضاء البرلمان سنويا ، ودفع تعويضات لممثلي الشعب . وامتدت الحركة من عام ١٨٣٨ الى ١٨٤٨ . ونظم الميثاقيون (انصار الميثاق) المؤتمرات ، ووضعوا العرائض ، واعلنوا الاضرابات ، وبلغت حركتهم اوج تأزمها في ١٠ نيسان سنة ١٨٤٨ لما حاولوا الزحف على لندن ، فقمعت الحكومة ثورتهم وقضت عليها .

(١٦) لا شك في ان بيئة الشدياق المشرقية قد هيأته اصلا لياخذ باقوال الاشتراكية . فمن التهم التي وجهها السلطان سليم ضد الفرنسيين النازلين مصر عام ١٨٩٨ قولهم بان « الناس كلهم متساوون في الانسانية ، متشاركون في البشرية ، ليس لاحد على احد فضل ولا مزية ، وكل منهم في ذاته يدبر نفسه وامر معاشه في حياته ،وعلى هذا الاعتقاد الباطل والراي الهازل بنوا قواعد جديدة وقوانين اكيدة » (حيدر احمد الشهابي ، لبنان في عهد الامراء الشهابيين ، القسم الاول ، ص ١٨٧ ، طبعة الجامعة اللبنانية ، ١٩٦٩) .